

# COLLOQUE

## LES NOUVEAUX REGARDS CINEPHILES

### SOMMAIRE

#### **OUVERTURE DU COLLOQUE** **Page 3**

#### **TABLE RONDE I : Les Instances de désignation** **Page 11**

Intervention de Michel Reilhac, directeur d'Arte-cinéma.

Responsable de la table ronde : Jean-Michel Frodon, journaliste et critique de cinéma au *Monde*, responsable de *l'Exception*, Groupe de Réflexion sur le Cinéma.

Discutants : Alain Bergala, enseignant à l'Université de Paris III et membre de la Mission Art et Culture au Ministère de l'Éducation nationale ; Gilles Boulenger, délégué général de L'Étrange Festival ; Stéphane Bouquet, critique aux *Cahiers du cinéma* ; Jean-Claude Loiseau, rédacteur en chef cinéma à *Télérama* ; Isabelle Regnier, rédactrice en chef adjointe à (feu) Allociné.info et critique au *Monde*.

#### **TABLE RONDE II : Les Nouvelles pratiques des cinéphiles, le DVD et la cinéphilie** **Page 30**

Intervention de Jean-Michel Frodon, journaliste et critique de cinéma au *Monde*, responsable de *l'Exception*, Groupe de Réflexion sur le Cinéma.

Responsable de la table ronde : Bernard Benoliel, responsable de la diffusion culturelle à la Cinémathèque française.

Discutants : Frédéric Boyer, directeur du magasin de vidéos Vidéosphère à Paris ; Jérôme Larcher, rédacteur en chef du numéro hors-série DVD des *Cahiers du cinéma* ; Régine Vial, distributrice aux Films du Losange.

#### **TABLE RONDE III : Profils et motivations des publics** **Page 50**

Intervention d'Emmanuel Ethis, sociologue, enseignant chercheur, spécialiste de l'analyse des publics, Université d'Avignon.

Responsable de la table ronde : Carole Desbarats, directrice des études de la Fémis, Paris.

Discutants : Cécile Brettnacher étudiante à la Fémis ; Olivier Ducastel, réalisateur ; Christophe Lamoureux, sociologue, enseignant chercheur, Maître de conférences à l'Université de Nantes ; Guillaume Lauras, étudiant à la Fémis ; Stéphane Libs, programmateur au cinéma le Star à Strasbourg ; Jacques Martineau, réalisateur ; Christian Vogels, sociologue, enseignant chercheur, Maître de conférences à l'Université de Nantes.

#### **ANNEXE : Liste des membres du collectif d'experts** **Page 79**

# OUVERTURE DU COLLOQUE

## **LES NOUVEAUX REGARDS CINEPHILES**

Vendredi 24 janvier 2003 (10h -18h)

Festival Premiers Plans d'Angers

**Colloque initié par le Groupement National des Cinémas de Recherche,  
organisé avec le Festival Premiers Plans, le partenariat de *Télérama*  
et avec le soutien du Centre National de la Cinématographie.**

**Geneviève Troussier (Présidente du GNCR)** : Le Groupement National des Cinémas de Recherche est une structure qui existe depuis dix ans, à l'intérieur du mouvement des Cinémas d'Art et Essai. J'en suis la présidente. Il représente à peu près 150 lieux, salles de cinéma pour l'essentiel, ou structures associées qui sont au quotidien sur le terrain de la défense d'un cinéma d'auteur, exigeant, singulier, novateur et créatif. Nous menons ce combat avec la reconnaissance et le soutien financier du Centre National de la Cinématographie.

Le Groupement a élaboré un certain nombre d'outils spécifiques, dont le soutien aux films. Il consiste à repérer des films qui vont être dans l'actualité cinématographique, à les pré-visionner et à considérer que certains d'entre eux de par leurs qualités esthétiques et leur caractère particulièrement novateur ou singulier, nécessitent un accompagnement spécifique pour une meilleure rencontre avec les différents publics. Par ailleurs, nous nous sommes constitués en réseaux de salles et de personnes qui s'interrogent en permanence sur ce que peut être et doit être un travail de terrain en lien étroit avec les différentes instances professionnelles qui constituent la chaîne du cinéma. Nous sommes particulièrement attentifs aux interrogations de cette chaîne qui va de la production à la distribution du film et à sa diffusion en salle. Il y a deux ans, nous avons fait appel à un certain nombre de personnes que nous avons eu l'occasion de rencontrer et d'accueillir, notamment dans nos salles de cinéma. Nous leur avons demandé : *« Accepteriez-vous d'être à nos côtés dans un rapport tout à fait informel, libre et dans l'anonymat professionnel (même si nous connaissions bien évidemment les fonctions professionnelles des uns et des autres et leur rapport au cinéma) pour être à nos côtés des têtes chercheuses, pour repérer les auteurs et les films en amont et pour s'interroger sur ce qu'est le cinéma contemporain et le rapport des spectateurs au cinéma aujourd'hui ? »* Avec spontanéité et générosité, une soixantaine de personnes a répondu *« oui »* .

Il y a un an, nous avons travaillé avec la plupart d'entre eux au cours d'un week-end au Forum des Images à Paris. La question des « Nouveaux regards cinéphiles » est souvent revenue dans notre réflexion, ce qui nous a conduit à vous proposer d'y réfléchir collectivement aujourd'hui, avec vous, à Angers. Le colloque et ses trois tables rondes résulte donc de cette première démarche, mais en aucun cas n'aura la prétention d'apporter

des réponses définitives. En effet, s'il existe des constantes dans l'histoire du cinéma, nous observons, depuis nos salles notamment, que beaucoup de choses bougent dans le rapport au cinéma tant du côté des auteurs et des œuvres que des supports et des espaces de diffusion.

Nous avons voulu conduire cette réflexion dans une relation ouverte et collective. Il n'est pas tout à fait étonnant que les partenaires avec lesquels nous souhaitions travailler soient *Télérama* et le Festival Premiers Plans, qui ont répondu de façon positive et enthousiaste. Il se trouve que ce sont des questions qu'eux-mêmes se posent et que *Télérama* a formulé dans un numéro spécial sur la cinéphilie, sorti en mai 2002, pendant le Festival de Cannes. Donc, lorsque nous avons rencontré Jean-Claude Loiseau pour lui présenter notre projet d'une journée de travail et de réflexion, il nous a vivement encouragés et accepté d'amener le partenariat de *Télérama*. Nous avons eu cette même démarche vis-à-vis de Claude-Eric Poiroux, dont nous connaissions bien évidemment le travail d'exploitant (puisque le cinéma Les 400 Coups font partie du Groupement National des Cinémas de Recherche) et de directeur du Festival Premiers Plans. Claude-Eric Poiroux constitue pour nous un prescripteur essentiel. On reparlera des termes et de ce jargon un peu barbare qui qualifie très clairement ce Festival, lieu majeur en France de découverte de nouveaux auteurs et de premiers films. Sans hésiter, Claude-Eric Poiroux nous a dit combien cette question intéressait le Festival et nous a donné son accord pour que nous organisions ensemble ce colloque dans le cadre de Premiers Plans.

Pour monter une telle manifestation, nous avons besoin du collectif de « têtes pensantes », « d'experts », que nous avons constitué ainsi que des compétences d'Agnès Devictor que j'avais eu le plaisir d'accueillir dans ma salle, Le Café des Images, et qui était intervenue dans un colloque. J'avais pu apprécier la clarté de sa pensée et sa personnalité vive et charismatique et je lui ai demandé si ce travail l'intéressait. Elle a conduit la réflexion, pris les contacts pour le week-end du Forum des Images et pour organiser cette journée. Je l'en remercie sincèrement ainsi que les membres de l'équipe du Groupement National des Cinémas de Recherche. S'ils constituent de fait une très petite équipe en nombre, ils s'investissent beaucoup tant à un niveau personnel que professionnel, notamment Karine Prévotau, notre déléguée générale au GNCR depuis cette année.

Je souhaiterais également remercier chacun des intervenants de cette journée. Tous des gens très engagés dans la vie professionnelle avec des emplois du temps extraordinairement compliqués, ils ont accepté néanmoins de venir et de participer activement et bénévolement, à cette réflexion collective.

Je remercie encore le CNC de la confiance qu'il témoigne au GNCR, notamment, par le soutien financier accordé pour ce colloque et par sa présence effective à Angers avec nous aujourd'hui. Je tiens tout particulièrement à saluer Madame Monique Barbaroux, Madame Valentine Roulet et Monsieur Eric Briat présents dans la salle. Madame Barbaroux, Directrice générale adjointe du CNC, va d'ailleurs ouvrir officiellement cette journée.

**Claude-Eric Poiroux (Directeur général d'Europa Cinémas, Délégué général et Directeur artistique du Festival Premiers Plans):** Merci de vous réunir ici et d'avoir choisi Angers comme lieu de débat. Angers est une ville où le Groupement est bien représenté, puisque les 400 Coups comptent cinq écrans « recherche ». C'est aussi une ville où le cinéma a une place privilégiée puisque le festival Premiers Plans s'y déroule depuis 15 ans.

Pour vous accueillir et introduire le sujet, je voudrais faire un témoignage personnel. En arrivant à l'adolescence, je n'avais quasiment pas eu de contact avec le cinéma, mais, en classe de quatrième, j'ai eu la chance de tomber sur un professeur particulièrement cinéphile qui nous présentait tous les quinze jours, un film en 16 mm, de John Ford, d'Aldrich, de Mizoguchi, de Renoir... Chacun notre tour, nous devons visionner le film à l'avance pour

écrire un texte de présentation et pour animer le débat ensuite. Pour tous les élèves de la classe et plus particulièrement pour moi, cette rencontre avec le cinéma a été décisive. Je venais de prendre goût au cinéma, j'allais commencer à voir le maximum de films et à lire des critiques et des histoires de cinéma. Avec quelques camarades, la lecture compulsive de Jean Douchet est devenue indispensable. Il a été pour nous « un formateur de loin », puisqu'on le lisait sans le connaître. Jusqu'au jour où je l'ai rencontré et où je lui ai demandé d'animer un débat à Angers, ce qu'il a accepté. C'est de là qu'a démarré ma passion pour le cinéma et de nombreuses années plus tard, le festival Premiers Plans a été créé dans ce même souci d'initiation et de partage.

La première année, en 1989, nous avons consacré une rétrospective à la nouvelle vague. En projetant le film de Truffaut *les 400 Coups* devant plusieurs centaines de gamins qui venaient de tout le département, nous avons découvert qu'ils étaient nombreux à n'être jamais entrés dans une salle de cinéma. Dans un pays qui compte 5 000 écrans, et beaucoup plus de téléviseurs, on constate que des enfants peuvent très facilement passer à côté du cinéma en salle. Nous avons voulu que Premiers Plans soit un lieu de découverte du cinéma, désir que nous partageons cette année avec Jeanne Moreau, présidente du Jury, qui déclarait hier,

qu' « attirer les jeunes vers de beaux films, c'était déjà les détourner de la laideur du monde ».

Au-delà de l'événement du Festival, les cinémas 400 Coups développent au quotidien un travail en direction du jeune public et participent aux dispositifs Lycéens au Cinéma, Collège au cinéma et École et Cinéma.

Même si je suis de nature optimiste, je suis persuadé que le parti de la cinéphilie n'est pas gagné. Aujourd'hui, si on analyse la façon dont sont diffusés les films, on constate que beaucoup de choses concourent à réduire le cinéma à un pur divertissement. Nous devons aider le public à sortir des chemins tracés par la seule promotion commerciale. Il y a des films qui vont droit vers le public, il y en a d'autres pour lesquels il faut faire quelques pas dans leur direction. Ce sont ceux que nous montrons ici et que le festival aide à découvrir dans des conditions privilégiées. Nous nous inscrivons donc pleinement dans votre réflexion et je suis persuadé que ce colloque sera très utile à tous ceux qui ont répondu à votre invitation.

**Monique Barbaroux (Directrice Générale adjointe du CNC)** : Je voudrais commencer par adresser des remerciements très sincères de la part du CNC, d'une part à Claude-Eric Poiroux et à son équipe pour nous accueillir dans son festival qui est devenu, effectivement, un des hauts lieux de la cinéphilie et un des hauts lieux de la jeunesse. J'étais hier dans la salle de cinéma à 22h00 pour un programme de courts-métrages et j'ai été très frappée par l'ambiance dans les salles. Les salles sont pleines, les salles réagissent et le public est de plus

en plus jeune. Je trouve ça très bien. D'autre part, je voudrais remercier Geneviève Troussier d'avoir organisé ce colloque avec la complicité d'Agnès Devictor. C'est le deuxième temps d'une discussion que vous avez eue, il y a un an, au Forum des Images. Vous avez remis au public ce matin la synthèse de ces premiers débats que j'avais eu le privilège d'avoir en priorité. Je vois des têtes qui étaient effectivement au Forum des Images et qui seront là ce matin ou cette après-midi. Il y avait Alain Bergala, Carole Desbarats, Jean-Michel Frodon, Françoise Calvez. Il y en a d'autres aujourd'hui, et cela montre que ce que vous aviez initié au Forum des Images est vraiment quelque chose de fort, qui a déjà porté ses fruits et doit continuer.

Vous avez aujourd'hui trois questions. Des questions qui sont peut-être plus pointues que les propos sans doute trop généralistes du CNC pour ouvrir ce débat, je m'en excuse. La première question : Qu'est-ce que la cinéphilie, aujourd'hui, en 2003 ? Qu'est-ce qu'être cinéphile ? Comment le devient-on ? Vos réponses et les questions que vous allez encore approfondir aujourd'hui sont très intéressantes pour le CNC, car elles sont susceptibles d'infléchir dans la durée notre dialogue avec les professionnels, que ce soit, les associations, les distributeurs, les directeurs de festival. Cela nous permettra de peut-être infléchir certaines modalités d'intervention du Centre National de la Cinématographie, qui est une maison qui a plus de cinquante ans. Les choses évoluent, la cinéphilie évolue et vos réponses seront l'occasion pour nous de préciser certaines modalités d'intervention, notamment financières.

Comment appréhende-t-on au Centre National du Cinématographie la cinéphilie aujourd'hui ? On s'aperçoit que la cinéphilie a effectivement beaucoup changé... Quand on rencontre des jeunes, on voit d'une part qu'il y a une perte des repères, c'est-à-dire une perte des références historiques, des grands moments de l'histoire du cinéma et c'est le premier danger que nous voyons. Mais d'autre part, nous constatons que les pratiques cinéphiles sont absolument partout ; il y a une offre de films considérable et des pratiques complètement différentes, mais toutes sincères. Il y a ce double mouvement. La façon dont le CNC pouvait, à l'origine, aider les ciné-clubs, ou telle ou telle démarche est, non pas remise en cause, mais elle nécessite de re-préciser nos modalités d'intervention.

Il existe un goût de plus en plus hétérogène du public. On le constate aujourd'hui avec un nombre croissant de festivals, de plus en plus spécialisés : des festivals axés sur telle ou telle cinématographie, sur tels sujets, tels genres (l'Étrange Festival est un repaire de cinéphiles !), et sur des durées et des formats de films également très divers. Il y a une explosion de manifestations et de festivals de plus en plus cinéphiles, comme si le festival était devenu la formation initiale, puis la formation permanente de ceux qui aiment le cinéma.

Une autre grande nouveauté, passionnante pour nous en tant qu'institution publique redistributrice de moyens, c'est l'expansion des vidéos et des DVD, et la grande

diversification des catalogues. Cette situation nous permet, effectivement, de relier la cinéphilie et le marché. Pourquoi ? Parce que cela nous permet, par une remontée de recettes, de les redistribuer non seulement sur de l'aide l'automatique mais encore plus sur de l'aide sélective. Quand on dit « sélectif », on se situe bien dans l'action culturelle et la cinéphilie.

Dans ce contexte, nous devons éviter deux risques. Le premier risque que j'évoquais au début concerne une perte des repères chronologiques et historiques, et un oubli de ce qui fait la spécificité du cinéma, c'est-à-dire une œuvre de création. Le deuxième risque est celui de l'édification de « chapelles », de la constitution de cercles de plus en plus petits et de plus en plus pointus, « dangereux » en termes d'exclusion. C'est dans ce cadre que nous poursuivons nos réflexions avec notamment l'association qui nous invite qui est le GNCR. Voilà pour ce qui est du constat sur l'évolution de la cinéphilie depuis le centre d'observation qu'est le CNC.

Qu'est ce qu'être un cinéophile ? On considère qu'un cinéophile, c'est celui ou celle qui apprécie la diversité des cinématographies. Cela rejoint « le combat » que nous menons sur les identités culturelles et sur l'exception culturelle. On passe d'une pratique singulière à une démarche générale de service public. Au CNC, nous sommes très soucieux de tout ce qui tourne autour des « Nouveaux regards cinéphiles », puisqu'on sait que c'est grâce à ces nouveaux regards qu'on pourra continuer à soutenir une cinématographie plurielle. Nous serons donc très attentifs aux conclusions qui ressortiront de ce débat.

Comment devient-on cinéophile ? J'ai mis un certain temps à comprendre ce que signifiaient les termes « instances de désignation » et « prescripteurs ». Donc, si je suis bien « la culture GNCRienne », dans les prescripteurs, il y a les instances de désignation traditionnelles, les cinémathèques et les ciné-clubs. Les instances de désignation rassemblent aussi la presse, les animateurs de festivals et ceux qui propagent l'amour du cinéma. Si on va réfléchir avec vous sur les nouveaux prescripteurs, et sur les nouveaux prescripteurs qui recourent à de nouveaux supports, ce n'est pas pour autant qu'il faut jeter les anciens prescripteurs au panier ! Il faut que les structures plus anciennes puissent elles aussi évoluer. On ne peut pas opposer les anciens et les nouveaux et c'est pour cela que le CNC souhaite travailler de façon très sélective et relativement pointue avec certaines salles dans le cadre des dispositifs existants Collège au Cinéma, Lycéens au Cinéma, et École et Cinéma. Nous poursuivons nos efforts et nous sommes arrivés à couvrir de très nombreux départements, de très nombreuses écoles. C'est un travail que nous conduisons avec le Ministère de l'Éducation nationale. Nous sommes convaincus d'être maintenant arrivés à une phase de maturité. On peut continuer à couvrir les départements et les régions et il faut le faire, mais je crois qu'il faut maintenant être encore plus sélectif, et surtout rendre les interventions plus qualifiantes. Le CNC souhaite qualifier ses interventions avec ses partenaires habituels, qui sont les partenaires locaux et notamment tous les partenaires qui travaillent avec l'Éducation nationale ou hors temps scolaire. Je voulais dire à Alain Bergala, qui est dans la table ronde suivante, que le CNC souhaite continuer à être en phase avec le Ministère de l'Éducation nationale. Nous sommes tout à fait d'accord sur toutes les conclusions d'Alain Bergala dans son si beau livre *L'hypothèse cinéma* et nous espérons que le plan de cinq ans des enseignements artistiques est toujours d'actualité. Dans le cadre de la requalification des

dispositifs, nous allons, dans l'année qui vient, essayer d'améliorer nos outils pédagogiques qui sont mis à votre disposition. Nous voulons d'une part conforter nos structures en région, qui sont les Pôles Régionaux d'Éducation à l'Image et qui ont une importance fondamentale pour former les regards cinéphiles. D'autres part, nous voulons mieux qualifier ces interventions avec, par exemple, un outil qui va bientôt sortir, qui est un outil documentaire, qui s'appelle *Images de cinéma*. Il recense ce qui a été filmé autour du cinéma et lorsqu'on regarde le catalogue avec un œil historique, on voit que certains jeunes cinéastes ont fait vraiment de beaux parcours après. Il y a par exemple Claire Denis filmant Jacques Rivette, et Jean-Pierre Limosin filmant Abbas Kiarostami. Donc, avec le recul du temps, on s'aperçoit que celui qui filmait un passeur est devenu passeur lui-même. Nous espérons aussi que grâce à l'expansion des DVD, nous pourrions faire rentrer, dans le circuit du compte de soutien du CNC, des recettes supplémentaires qui se recycleront dans ces supports d'éducation du regard cinéphile.

Nous souhaitons également davantage travailler avec les distributeurs qui font une action pointue. J'évoquerai ceux qui travaillent sur les films du patrimoine ; d'ailleurs souvent, les films du patrimoine sont distribués dans des salles qui font partie du réseau de salles GNCR. Les salles membres du GNCR ne se bornent pas à porter un film, mais établissent tout un accompagnement autour. Avec cette idée des « Nouveaux regards cinéphiles », le CNC aurait intérêt à repréciser certains critères sélectifs pour l'aide aux distributeurs. Par ailleurs, certains distributeurs, sont aussi éditeurs de DVD. Nous souhaitons réfléchir à tout ce qui tourne autour des bonus dans les DVD, qui permettent une discussion en classe et une discussion parmi les spectateurs de ces films.

Je voudrais enfin ajouter un petit mot personnel car Claude-Eric Poiroux a parlé de Jean Douchet. C'est vrai que Jean Douchet est un homme formidable qui adore le cinéma et qui en parle magnifiquement. J'ai commencé à l'écouter dans son « cours » à la Cinémathèque sur les grands boulevards, c'était d'abord la vision d'un film, puis questions-réponses et Jean Douchet se lançait. Après, il n'y avait plus de questions, il n'y avait que des réponses. On a donc eu Jean Douchet « première manière », on l'a toujours d'ailleurs tous les lundis soirs, ensuite, on a eu Jean Douchet « deuxième manière », Jean Douchet ayant découvert le DVD, et animant le site internet des *Cahiers du cinéma*, [www.cahiersducinema.com](http://www.cahiersducinema.com), où il écrivait. Et maintenant, nous avons Jean Douchet « troisième manière ». Il aime tellement l'outil DVD qu'après en avoir fait la démonstration en live, avec notamment *Eyes Wide Shut*, il a accepté de faire différents bonus et de les graver, et on peut donc le retrouver chez soi. Ce parcours me paraît exemplaire d'un passeur qui n'a rien renié, qui a évolué, qui a aiguisé l'appétit de nombreux cinéphiles et qui continuera à le faire longtemps. Le cheminement de cette figure historique me paraît tout à fait correspondre au thème de votre journée.

Deux mots encore, en conclusion. C'est redire l'assurance du CNC pour rendre plus qualifiants nos dispositifs pédagogiques. C'est passer le message aux représentants de l'Éducation nationale que je vois ici, de continuer à travailler ensemble, à la base, puisque la cinéphilie, ça s'apprend en regardant ; c'est long puisqu'il faut regarder, comparer, comprendre, et goûter. Et l'appétit vient en mangeant, et plus on y prend plaisir tôt (d'où l'importance de l'école), plus les « nouveaux regards » perdurent avec bonheur.

**Jean-Claude Loiseau (Rédacteur en chef cinéma de la revue *Télérama*)** : Bonjour. Je serai bref pour deux raisons, la première c'est parce que la première table ronde démarre dans quatre minutes et la seconde c'est qu'on m'a fait l'honneur d'y participer, donc tout ce que j'aurais à dire, j'essaierais de le dire dans quelques minutes. Je tenais tout de même à rebondir sur ce qui vient d'être dit.

Je tiens tout d'abord à remercier le GNCR. Nous sommes à un moment crucial de la réflexion sur la cinéphilie. Des bouleversements, inimaginables il y a cinq ans, sont en train de se produire. On en a évoqué un certain nombre. La réflexion théorique qui va être menée ici a pour nous une valeur immédiate, car nous nous posons sans arrêt à *Télérama* toute une série de questions qui relèvent de l'interrogation qui nous rassemble aujourd'hui. Qu'est ce qu'on fait cette semaine dans le journal ? Comment prendre en compte les bouleversements qui s'annoncent ? En mai 2002, nous nous sommes posés la question brutalement et cela avait donné lieu à ce numéro spécial dont, malheureusement, il n'y a plus d'exemplaires en vente pour des raisons indépendantes de ma volonté. Nous avons abordé ces mêmes questions avec modestie. Nous sommes donc complètement en phase avec les recherches en cours. Très égoïstement, j'ai accepté spontanément ce partenariat parce que j'espère trouver des réponses au cours de cette journée qui pourront me servir très vite dans *Télérama*.

**Geneviève Troussier** : Merci Jean-Claude Loiseau. On va aller très vite, mais je pense que ce serait bien qu'Agnès Devictor puisse intervenir.

**Agnès Devictor (Enseignante et Organisatrice du colloque pour le GNCR)** : Bonjour. La synthèse des travaux de l'an passé vous a été distribuée dans le petit livret spectateur, mais comme vous n'avez sans doute pas encore eu le temps de la lire, je voudrais vous la présenter sommairement dans cette ouverture de colloque. Nous avons distribué cette synthèse pour justifier le fait que nous ne reviendrons pas sur un certain nombre de points touchant à la cinéphilie. Ce n'est pas parce qu'on a oublié, par exemple de définir la cinéphilie, mais parce qu'on est parti sur un acquis et qu'on a voulu aller plus loin. On a donc resserré aujourd'hui notre questionnement sur « Les Nouveaux regards cinéphiles ». On a fait un choix. Ce choix s'explique par ce travail entrepris l'an passé, dont s'étaient dégagées les questions suivantes : Qu'est-ce que la cinéphilie ? Comment se définit-elle d'un point de vue historique, sociologique et étymologique ? Existe-t-il aujourd'hui une rupture entre les générations cinéphiles ? Nous nous étions également posés comme question : Quels



sont les effets des nouvelles techniques de diffusion des films sur la pratique et sur le désir des cinéphiles ? Nous reviendrons d'ailleurs sur cette question. Le dernier axe de notre réflexion avait porté sur ces mots barbares « d'instances de désignation ». Qui sont-elles ? Comment ces prescripteurs suscitent et orientent les désirs des cinéphiles ? Ces instances ont-elles changé ?

Avant de m'éclipser, je tiens à remercier tous ceux qui accompagnent notre réflexion depuis un an et demi et tous ceux qui nous ont rejoint cette année. Je remercie la petite ruche bourdonnante du GNCR ainsi que l'équipe de Premiers Plans car je dois dire que c'est un plaisir de travailler avec eux, ça va toujours, ils ont toujours le sourire. Face à des questions très complexes, il y a toujours des petites fées qui arrivent à tout résoudre avant même qu'on ait eu le temps de s'inquiéter. C'est tellement rare que je tiens à le souligner.

Je vous remercie chaleureusement d'être là et je laisse maintenant la place à la première table ronde.

TABLE RONDE I  
**LES INSTANCES DE DÉSIGNATION**  
QUELLES SONT « LES INSTANCES DE DÉSIGNATION »,  
« LES PRESCRIPTEURS » QUI GUIDENT AUJOURD'HUI LES CINÉPHILES ET  
CONTRIBUENT À L'ACCÈS À DE NOUVEAUX TERRITOIRES CINÉPHILES ?

Intervention de Michel Reilhac, directeur d'Arte-cinéma.

Responsable de la table ronde : Jean-Michel Frodon, journaliste et critique de cinéma au *Monde*, responsable de *l'Exception*, Groupe de Réflexion sur le Cinéma.

Discutants : Alain Bergala, enseignant à l'Université de Paris III et membre de la Mission Art et Culture au Ministère de l'Éducation nationale ; Gilles Boulenger, délégué général de L'Étrange Festival ; Stéphane Bouquet, critique aux *Cahiers du cinéma* ; Jean-Claude Loiseau, rédacteur en chef cinéma à *Télérama* ; Isabelle Regnier, rédactrice en chef adjointe à (feu) Allociné.info et critique au *Monde*.

**Jean-Michel Frodon** : Bonjour et bienvenue au royaume des instances de désignation ! C'est une formulation barbare qu'on doit au professeur Bergala ici présent ! Il avait employé cette formule lors du premier séminaire de réflexion sur « Les Nouveaux regards cinéphiles », l'année dernière, au Forum des images. Il s'interrogeait sur comment on vient et on continue de venir au cinéma, dans ce rapport plus intense en terme de goût, d'amour et en terme de connaissance des films, dans des conditions qui conservent des liens avec le passé. Il ne s'agit pas, évidemment, de nier les anciens « passeurs ». Claude-Eric Poiroux a rappelé le rôle des professeurs, des rencontres personnelles, des revues, des ciné-clubs. **Mais comment ce rapport au film se définit-il face à aux pratiques actuelles ?** On retrouve dans ce questionnement à la fois des objets classiques, dont le fonctionnement a été modifié, mais aussi des lieux et des objets nouveaux. Les festivals font partie des objets classiques. Claude-Eric Poiroux aurait pu être à cette table car Premiers Plans est un festival qui n'aurait pas existé il y a 30 ou 40 ans. Par son articulation européenne aux premiers films, à l'enseignement et aux professionnels, Premiers Plans est une instance de désignation nouvelle, un nouveau type de festival. On se rend compte qu'il existe une grande créativité dans les formes de festival, au-delà du mot festival. Il y a un représentant de festival à cette table, qui est Gilles Boulenger de l'Étrange Festival. À côté, je vous propose d'admirer un paradoxe temporel qui s'appelle Isabelle Regnier. Elle était rédactrice en chef d'un nouveau média, d'une nouvelle manière de parler du cinéma sur les médias électroniques qui s'appelait Allociné infos et elle est aujourd'hui une des signatures d'un média classique qui s'appelle *Le Monde*. Jean-Claude Loiseau, confrère et ami, rédacteur en chef du grand prescripteur de la culture du cinéma qu'est *Télérama*, une instance de désignation qu'on

pourrait qualifier de « classique ». Alain Bergala a eu toutes les casquettes classiques, comme critique, enseignant et cinéaste. Il est aujourd'hui l'homme qui porte de la manière la plus intensive, la plus incorporée, la plus personnalisée - Monique Barbaroux l'a dit à plusieurs reprises - une réflexion sur des nouveaux modes d'intervention, notamment dans le cadre de l'Éducation nationale, en articulant à ce qu'est l'institution de l'Éducation nationale des pratiques qui viennent de la cinéphilie et qui en gardent les problématiques et les exigences. Stéphane Bouquet, est, entre autres, lié à une instance de désignation classique et fondatrice que sont les *Cahiers du cinéma*. Il était très lié à l'aventure du site des *Cahiers du cinéma*, site qui a entrepris de construire une autre relation à la critique et à l'amour du cinéma que la relation imprimée sur du papier. En ce sens, il a été partie prenante d'un autre paradoxe temporel, à une aventure aujourd'hui interrompue et qui pose aussi le problème des difficultés spécifiques de ces nouveaux modes de transmission, que sont les nouveaux médias et Internet.

Je vais passer la parole à Michel Reilhac, directeur général d'Arte-France-Cinéma. Arte joue un rôle central dans la vie culturelle et cinéphile contemporaine, notamment dans les formes financières de production ou de coproduction, mais aussi dans la conception d'un discours sur le cinéma, avec aujourd'hui, un projet d'inventer ce que peut être une émission sur le cinéma à la télévision. C'est un vieux serpent de mer, mais c'est une question d'actualité, qui s'inscrit dans une pratique plus large qui est celle du rapport au cinéma d'une chaîne culturelle comme Arte.

**Michel Reilhac** : Mes fonctions à Arte consistent à diriger les acquisitions et la programmation des films déjà réalisés. Par ailleurs, à la tête d'Arte-France cinéma, je dois choisir une vingtaine de longs-métrages par an, dans lesquels Arte entre en coproduction.

Par provocation, j'ai choisi pour cette intervention une position négative et pessimiste en partant de trois constats :

- D'abord le mot « **cinéphilie** » est exactement comme le mot « culture ». Ce sont **des mots démodés et ringards** qui appartiennent à une autre époque.

- Le deuxième constat est que la cinéphilie n'est pas une tribu. **On ne naît pas cinéphile**, on le devient et on peut arrêter de l'être tout aussi rapidement comme le précise les travaux de l'année dernière.

- Enfin, lorsque nous parlons de la cinéphilie, nous parlons de l'intérieur d'une minorité et à l'intérieur de l'industrie du loisir, à l'intérieur plus particulièrement de la pratique du cinéma. Nous parlons du point de vue d'une minorité. **On ne peut pas parler de la cinéphilie en faisant abstraction du contexte plus général du cinéma et de l'industrie du loisir dans lequel elle s'inscrit.** Le cinéma est un art, c'est aussi une industrie.

Il y a dans la cinéphilie deux composantes. Tout d'abord, **la composante « rétrospective » ou « patrimoniale »**, qui consiste à vouloir acquérir la connaissance, la

culture des œuvres qui font l'histoire du cinéma. A ce titre, les modes prescripteurs les plus importants sont le DVD, la diffusion par la télévision et l'éducation. Par ailleurs, pour **la partie créative de la cinéphilie**, c'est-à-dire le cinéma tel qu'il se fait, se pratique et s'invente aujourd'hui, il y a les festivals, les salles Art et Essai, le goût du public guidé par la critique et le phénomène du bouche-à-oreille.

**Arte a un rôle atypique dans le paysage télévisuel**, non seulement français mais également international. Dans des pays lointains, Arte joue le rôle d'une oasis dans laquelle on vient chercher le repos loin de la publicité et parfois loin de la vulgarité. **Mais Arte n'est pas une chaîne protégée des vicissitudes, des concurrences et des contraintes de la télévision.** La boîte qu'est la télévision, à travers laquelle on accède, entre autres, au cinéma, est beaucoup plus qu'un médium : elle est une fin en soi, comme beaucoup de sociologues l'ont analysée depuis des années. Aujourd'hui, la télévision n'est plus un médium destiné dans sa grande majorité à diffuser des programmes. C'est un médium destiné à gagner de l'argent par le biais de la vente de la publicité. Les programmes sont pour l'essentiel devenus des moyens d'engranger de la publicité. Si Arte est la seule chaîne en France qui n'ait pas de publicité sur son antenne, elle n'est pas protégée pour autant de la contamination que représente le fait qu'elle est diffusée sur la même boîte que les autres chaînes. Arte n'est pas une oasis indestructible et immuable. Le travail que je dois faire tous les jours et que doivent faire mes collègues pour la fiction ou pour le documentaire en particulier, est un travail de conviction pour arriver à maintenir sur Arte des œuvres considérées comme faisant partie du patrimoine ou de la création du cinéma.

Nous avons sur Arte une audience annuelle moyenne de 3,5% de part de marché, avec traditionnellement, les plus grandes audiences pour les cases consacrées au cinéma. Au moment des fêtes de Noël, notre part d'audience a été de 10-11% avec les films de Jacques Tati. Ce taux exceptionnel reste cependant très en dessous des taux des chaînes commerciales qui, avec par exemple des films diffusés sur TF1, France 2 ou M6, font des parts d'audience de l'ordre de 25-30%.

**Arte a maintenant des objectifs d'audience.** Nous prenons de plus en plus conscience de l'impact de nos programmes sur le public. Tous les jours, nous regardons l'audience qu'a fait le film projeté la veille. **Nous sommes équipés d'un nouveau logiciel, Pictime, avec lequel vous pouvez observer à la seconde près les mouvements du public entre les chaînes.** Nous avons diffusé la semaine dernière *Mean Streets*, l'un des premiers et des meilleurs films de Scorsese, en Version Originale Sous Titree (VOST) pour coïncider avec la sortie de *Gangs of New York*. *Mean Streets* a fait 1,5% de part d'audience, ce qui est le plus mauvais résultat de toute l'année. On a observé les migrations de public avec *Pictime*. *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick était programmé sur France 2 ou France 3 et *La Nouvelle Eve* de Catherine Corsini sur M6. On pensait que ces films concernant le même public, les spectateurs se répartiraient sur les trois films, *Eyes Wide Shut* captant la majorité. Or, *Pictime*

démontre que ce n'est pas du tout ce qui s'est passé !

Sur TF1, la série télé *Les Cordier* a fait 46% de part d'audience. On a pu voir, seconde par seconde, ce qui se passait sur les cinq chaînes principales de la télévision française représentées par cinq fenêtres sur l'écran. Il y a des boules sous chaque fenêtre qui varient en fonction du nombre de spectateurs, à la seconde près. On peut observer qui part où et qui vient d'où.

Quand *Mean Streets* a commencé, les chaînes passaient leurs écrans publicitaires. Tout le monde fuyant la publicité s'est retrouvé sur Arte à regarder ce qui se passait. Ils ont donc regardé le début de *Mean Streets* et ensuite, les quatre films ont commencé sur les autres chaînes. Ils ont commencé à partir sur *Eyes Wide Shut* et un petit peu sur *La Nouvelle Eve* (qui a fait 6%), avec une répartition assez standard. Puis *Les Cordier* ont commencé, et là, il y a eu une migration massive sur *Les Cordier*. **Donc, il ne faut pas penser que le public d'Arte est un public qui ne regarde pas TF1 ! Arte a une part de son image qui relève du pur fantasme.** Il y a un alibi culturel quand on se dit : « *C'est bien qu'Arte existe. Je sais qu'il y a ces films sur Arte, ce serait bien de les regarder. Mais ce soir, je suis crevé, j'ai pas envie de me prendre la tête. Donc je regarde Les Cordier sur TF1* ». Du coup, nous faisons 1,5% de part de marché !

Les films que nous diffusons sur Arte sont en VOST, sauf le film du dimanche, dans la case *Théma* qui est en version doublée. **Systématiquement, les films en version doublée font deux fois plus de part d'audience que ceux en VOST.** Alors, évidemment, vous tous qui êtes là, et moi le premier avant que je vienne à Arte, nous considérons que c'est un devoir absolu d'Arte de maintenir les films en VOST, ce que ne font pas les autres chaînes. Mais en interne, ce chiffre questionne beaucoup.

Je vous donne un dernier exemple et je ne le fais que pour illustrer le rôle et l'intérêt d'Arte comme prescripteur. Je souhaite que nous acquérions pour la chaîne un film de Yannick Bellon de 1971 qui s'appelle *Quelque part quelqu'un*. Il est, à mon avis, un chef d'œuvre du cinéma des années 70. Ce film a été restauré par les Archives du film du Centre National du Cinéma. Et bien, je dois mener un combat quotidien depuis deux mois, en interne. Il faut convaincre tous les échelons du processus de décision d'achat des films que ce film mérite de passer en « prime time », c'est-à-dire à 20h30 parce que c'est un film important. Il n'est pas sûr à ce jour que nous puissions l'acquérir et le diffuser « en prime time » parce qu'il n'est pas « suffisamment porteur ». **Le temps de Pierre Tchernia avec *Monsieur Cinéma* à la télévision est révolu. La télévision était un prescripteur idéal pour le cinéma.**

Le projet sur lequel je travaille actuellement est **de créer sur Arte une émission hebdomadaire de cinéma** : de créer un espace de débat, d'échanges sur le cinéma qui serait un moyen tout à fait efficace, à mon avis, d'utiliser la télévision pour essayer de toucher un public plus large et donc être un meilleur prescripteur. Le problème se pose de trouver une case dans la grille de programmation pour installer ce magazine. Il n'est absolument pas

sûr aujourd'hui que ce magazine puisse voir le jour. Je compte sur l'émission quotidienne que nous allons faire du 6 au 15 février au Festival de Berlin. Puis, il y aura tous les jours au Festival de Cannes une chronique d'une demi-heure en « prime time ». **C'est déjà en soi une petite victoire d'installer l'idée d'une émission hebdomadaire sur Arte.**

Ces difficultés et ces contradictions font toute la richesse et l'intérêt du travail sur Arte. Elles me posent des questions d'ordre beaucoup plus général sur le besoin de cinéphilie. J'ai noté tout à l'heure dans les interventions que plusieurs mots revenaient et ce sont **des mots de l'ordre du militantisme**. Les expressions de « *déclencher un bouleversement* », le mot de « *militantisme* », de « *combat* », la phrase « *il faut aider le public* », relèvent tous d'un langage militant et quasiment d'ordre moral. Nous sommes convaincus que la cause de la cinéphilie est une bonne cause, qu'il faut la défendre, qu'il faut se battre pour qu'elle continue d'exister. Je m'inscris dans ce combat, mais je me pose la question : comment arriver à continuer cette lutte ? **A quel besoin profond répond-on en essayant de faire le travail de programmation des films sur Arte ?**

Revenons à la place de la publicité. Aujourd'hui, on a tendance à considérer le cinéma comme un continent travaillé par une faille, un peu comme si le cinéma indépendant était une Californie en train de s'arracher progressivement du continent Nord-Américain du cinéma commercial. Celui-ci se distinguerait de plus en plus dans sa forme et ses objectifs du cinéma d'auteur et du cinéma indépendant. Je ne suis pas sûr que cela fonctionne ainsi. Dans la pratique, la véritable faille se situe entre le cinéma qui a accès à la publicité et aux moyens de marketing et celui qui n'y parvient pas. **Dans des contextes spécifiques, certains films d'auteur, importants pour la cinéphilie, bénéficient de publicité et de marketing, mais ce n'est pas le cas de la grande majorité, pour des raisons essentiellement économiques.**

Si l'on considère la cinéphilie comme l'amour du cinéma qui franchit la ligne de la simple consommation des films et qui va derrière s'intéresser à ce qu'est le cinéma, à ce qui le travaille, ce qui le fait exister, **la vraie marginalisation cinéophile est liée à la difficulté d'éveiller le désir du cinéma d'auteur par le biais classique et massif de la publicité et du marketing**. Au risque d'être un peu caricatural, il est faux de dire que le cinéma d'auteur ne correspond pas au désir, au besoin, au goût du public. Il est vrai en revanche de dire que les films d'auteur n'ont pas la chance de pouvoir exister dans le désir du spectateur. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'ils ne sont pas présents sur les panneaux publicitaires et sur les modes de promotion du cinéma commercial de masse.

**La publicité et le marketing restent le moyen numéro un de prescrire le cinéma auprès du public en général.** Mais comment arriver à contourner les moyens de la publicité payante, classique, pour accéder aux champs du marketing et faire exister le cinéma d'auteur dans le regard du plus grand nombre ? C'est la raison pour laquelle je souhaite créer un magazine de cinéma.

Deuxième constat : le cinéma est immergé dans le temps et dans la société. Nous vivons aujourd'hui un moment particulier - de Davos à Porto Allegre - où l'engagement social et l'engagement citoyen ne se posent plus en termes de parti politique, d'engagement religieux ou idéologique. Il se formule de plus en plus en termes de « **globalisation** » d'un côté et « **d'altermondialité** » de l'autre. Le cinéma participe de ce mouvement. **Aujourd'hui, la cinéphilie correspond à un besoin beaucoup plus général de s'inscrire dans une attitude de résistance, construite autour de l'affirmation de la richesse individuelle.** Cela peut être la richesse créative des auteurs de cinéma ou la richesse individuelle du spectateur qui vient chercher dans le cinéma d'auteur, dans la cinéphilie, une attitude plus responsable, plus active et plus individuelle, et à travers laquelle c'est l'individu qui s'affirme dans toute sa complexité, sa diversité face à la standardisation par le bas, que proposent les modèles de la globalisation. Dans ce système-là, **le moyen prescripteur numéro un, c'est le bouche-à-oreille.** Le fonctionnement et le déclenchement du bouche-à-oreille mériteraient un colloque à part entière.

Troisième constat : **Le rapport entre cinéma et nation.** Jean-Michel Frodon a écrit un livre formidable qui s'appelle *La projection nationale*. Il y développe l'idée que le cinéma est en soi une nation. Aujourd'hui, lorsque vous êtes cinéaste indépendant ou producteur indépendant, que vous soyez Français, Thaïlandais, Américain ou Bolivien, vous appartenez à la même communauté. Cela se vérifie dans tous les festivals du monde, comme à Premiers Plans à Angers, et Gilles Boulanger qui dirige L'Étrange Festival le sait bien. **Cet amour du cinéma d'auteur constitue une identité commune, au moins aussi forte que l'identité nationale.** Par l'adhésion à la cinéphilie se manifeste de manière très forte le désir de reconnaissance, et d'engagement à travers cette communauté que représente « la nation cinéma mondiale et transnationale ».

Quatrième constat : **le besoin de sens et de lien.** La mort de la politique et de la religion, comme phénomène massif, entraîne aujourd'hui une perte de sens, une perte de lien. Le cinéma offre un nouveau lien possible et une nouvelle manière d'introspection. Par exemple, le sens des efforts que fait Claude-Eric Poiroux à travers Europa cinéma pour la circulation des œuvres en dehors de leurs pays d'origine est un travail lié à la cinéphilie, lié au besoin militant de reconnaître la diversité des expressions. Il correspond au besoin de trouver un sens à notre diversité et de reconstruire du lien.

Enfin je voudrais reparler de ce qui me paraît fondamental dans la prescription cinéphile : le plaisir grégaire du spectacle. **Le partage du spectacle du cinéma est à la base historique du plaisir cinéphile.** Les pratiques interactives d'Internet - je pense en particulier à la manière dont les jeux en réseaux du genre *Dark Age of Camelot* - vont influencer cette célébration collective par le biais d'un lien virtuel. **L'interactivité que propose Internet sur la narration** va forcément, d'ici dix ans, influencer de manière radicale le rapport que les générations qui ont 12-18 ans aujourd'hui auront au récit. Nous avons commencé à produire

à Arte **des fictions interactives** parce que je crois que la relation à l'interactivité va profondément bouleverser l'attitude cinéophile.

Je voudrais conclure cette intervention rapide et générale par un petit exemple très concret pour illustrer comment, pour moi, **la cinéphilie s'inscrit dans le besoin aussi profond que de dormir, de manger, de boire ou de faire l'amour, qui est celui d'entendre des histoires et de se raconter des histoires.** Le cinéma s'inscrit dans la tradition des troubadours, des conteurs autour du feu. J'ai trois enfants. A l'époque où je dirigeais le CNDC (le Centre National de Danse Contemporaine) à Angers, un soir, je dis à mon fils aîné qui avait cinq ans « *Ce soir on va au spectacle* ». Je l'amenais régulièrement voir des spectacles de danse, de théâtre ou au cinéma. Il me regarde et me dit : « *Mais on va voir un spectacle comment ?* ». Je dis : « *Tu veux dire quoi ?* », « *Bah oui, on va voir un spectacle comme ça ? [Il montre sa main à plat], ou un spectacle comme ça ? [Il montre sa main en position verticale]* », et je lui dis : « *On va voir un spectacle comme ça [La main est à plat]* », « *Ah bon d'accord* ». « *Mais pourquoi tu me poses la question ?* ». « *Mais parce que dans les spectacles les bonshommes ils sont comme ça [La main est horizontale] et dans les spectacles comme ça [La main est verticale], ils sont pareils, mais ils sont collés* ». Pour lui, il n'y avait que ça comme différence, et le besoin essentiel pour lui, c'était qu'on lui raconte une belle histoire. Donc, j'espère que nous continuerons tous à entendre longtemps, très longtemps de très belles histoires.

**Jean-Michel Frodon** : En t'écoutant, je trouvais quand même qu' « instance de désignation » c'est mieux que « prescripteur ». « **Prescripteur** » renvoie à sens commercial quand « **instances de désignation** » renvoie à une construction symbolique, à quelque chose de plus vaste, de plus ample et je continue à croire, aussi vilaine soit la formule, c'est celle qui désigne le mieux ce dont on parle ici.

**Gilles Boulenger** : J'interviens au nom d'un festival indépendant qui a lieu à Paris et qui tente aussi de se déployer en province, comme à Strasbourg ou à Bordeaux. **Notre logique est de pouvoir présenter, au moins à Paris, des films qui n'entrent pas dans le cadre des circuits de distribution classique ou qui n'y sont plus présentés.**

Tout est parti d'un constat : l'été à Paris est considéré comme une période sinistrée sur le plan culturel alors que rien n'est moins vrai. On a donc voulu prouver le contraire. Et le temps semble nous avoir donné raison puisque nous en sommes à la 11<sup>ème</sup> édition cette année ! On a creusé dans cette direction en essayant de **trouver un public qui soit intéressé par le cinéma au sens général en leur proposant des œuvres différentes, inconnues et qui s'inscrivent dans une contre-histoire du cinéma. On réfléchit moins en termes de cinéphilie que de « curiosité ».** Existait-il un public suffisamment curieux pour découvrir ce cinéma ?



Au fil des années, on s'est aperçu que cette curiosité existait bel et bien, qu'un public venait à la rencontre des films de divers horizons que nous propositions. **Toutes les propositions faites par le festival étaient des propositions qui n'avaient pratiquement aucun appui de la part des prescripteurs.** C'est grâce au public que le festival a acquis sa notoriété. Les premières années, il y a eu très peu de relais dans la presse, ou dans d'autres médias. On avait le désir **d'entrer en contact avec un public qui avait une réactivité au cinéma qui était différente ; c'est-à-dire un public fréquentant d'autres lieux que les seules salles obscures, des lieux où l'on pouvait partager une idée du cinéma qui n'était pas forcément une idée fondée sur la cinéphilie classique.**

Aujourd'hui, il y a un public de plus en plus nombreux et réceptif à ce principe de découverte. On est arrivé à éveiller ce désir, y compris auprès d'un public de province.

Je voudrais revenir sur le terme de « secte » et sur l'idée que les exploitants auraient à réunir un ensemble de publics qui pourraient appartenir à des « sectes ». Je crois que **L'Étrange Festival est une agrégation de ces publics dits « sectaires ».** On parvient à rassembler des personnes qui appartiennent à des « sectes » et qui, un jour, ou sur quinze jours dans l'année, arrivent à se rassembler et, justement, à dépasser ce cadre-là et donc **à s'ouvrir à d'autres espaces.** C'est peut-être la richesse de L'Étrange Festival. J'en prends pour preuve la programmation 2002. On a consacré une rétrospective à la filmographie méconnue de Jean-Louis Trintignant et, dans le même temps, on a rendu hommage à Masaru Konuma, cinéaste japonais spécialisé dans « le sado-masochisme ». A ce titre, on s'est aperçu qu'il y avait **des passages** qui s'effectuaient. C'est notre volonté majeure. Et c'est en cela qu'on est prescripteur par rapport à notre public. On leur dit : « *Nous vous offrons une possibilité d'ouverture, saisissez-là, mais c'est à vous de franchir le pas* ».

**Isabelle Regnier** : D'où vient le fait qu'on parle de « secte » cinéphile ? C'est à mon sens lié au fait que le cinéma est à la fois un art et une industrie. Les films que l'on pourrait classer comme des objets cinéphiles sont d'accès restreints, il faut donc, pour y accéder, être initié. D'où l'idée de secte.

Aujourd'hui, par rapport à cela, on observe deux mouvements opposés. D'un côté, l'élément industriel, commercial du cinéma devient de plus en plus fort à mesure que la production – et donc la concurrence – s'intensifie. Les films restent moins longtemps à l'écran, et les plus petits sont noyés. Ils deviennent de moins en moins visibles. De l'autre, **l'éducation au cinéma à l'école d'une part, et le développement de nouveaux médias spécialisés dans le cinéma d'autre part, démocratisent l'accès aux cinématographies plus rares.**

Le rôle de la petite chaîne du câble Ciné Info, spécialisée dans la promotion des films et l'information sur le cinéma, s'inscrit dans ce dernier mouvement. La chaîne a été créée en 2000. C'était à l'époque une petite cellule indépendante et elle l'est restée jusqu'à ce que deux

ans plus tard, pour des raisons de survie économique, elle fusionne avec Allo Ciné TV, une chaîne de Multithématique, filiale de Vivendi. Comme c'est généralement le cas dans ce genre de situations, les équipes ont été changées dans la foulée, ainsi que la grille des programmes. J'expose ici le principe éditorial qui était celui de la chaîne pendant ses deux premières années d'existence. Depuis, celui-ci a été beaucoup modifié.

Ciné Info diffusait en alternance des bandes-annonces (par lot de cinq en général) et des courtes émissions d'information (interviews, chroniques), selon un principe de multidiffusion hebdomadaire. La cible de Ciné Info était double : d'abord une population cinéphile qui cherche à s'informer en se divertissant ; ensuite, et ce notamment parce que la chaîne était d'accès gratuit et disponible sur tous les réseaux de câble et de satellite, un public non averti susceptible à la fois de se divertir avec des images d'accès facile et de découvrir l'existence d'un cinéma qu'il ne soupçonnait pas.

La chaîne s'adressait à un public jeune, dont le comportement face à la télévision est impatient, une génération de zappeurs. Elle diffusait des modules courts, avec beaucoup de personnalités, présentés de manière très graphique, sur un ton essentiellement ludique. Les émissions d'interviews étaient de deux types, selon que la personne interviewée était une personnalité établie du cinéma, ou un nouvel arrivant. Dans le premier cas, ils étaient sobrement cadrés, assis, face caméra. Dans le second, ils étaient filmés en marche, dans la rue, avec un montage vivant. La parole des invités était restituée telle quelle, sans commentaire, les questions des journalistes étant coupées au montage. Quant aux émissions de chroniques, elles étaient marquées par la personnalité de leurs présentateurs. L'émission de critique de DVD était à la fois la plus virulente, la plus folle, celle qui faisait le plus d'audience lors de sa première diffusion. Elle avait en outre l'immense mérite de présenter des extraits de films très longs (environ trois minutes par extrait), soit des vrais morceaux de cinéma, ce qui n'existe à ma connaissance dans aucune autre émission de cinéma. Autre spécificité de la chaîne, une émission spécialement consacrée aux musiques de films, ce qui toujours à ma connaissance n'existe nulle part ailleurs sur le paf.

Aujourd'hui encore, **Ciné Info est le seul lieu qui donne accès à l'intégralité des bandes-annonces des films qui sortent en salles.** L'obligation est inscrite dans sa convention CSA. Pour les films qui ne disposent pas de bande annonce, des extraits sont diffusés. La chaîne donne donc une visibilité à des films qui sinon n'en auraient aucune. Dans le contexte actuel d'engorgement des salles de cinéma, de films qui disparaissent des écrans avant que le bouche-à-oreille n'ait eu le temps de fonctionner, c'est une vocation précieuse.

L'audience de la chaîne était difficile à mesurer parce que les émissions duraient toutes moins d'un quart d'heure, unité de mesure de l'audience télévisuelle à l'époque. En revanche, nous étions en mesure de dresser une courbe faisant apparaître les pics d'audience. Le principal était situé dans la tranche horaire du mercredi, entre 10h et midi, c'est-à-dire juste avant la première séance de la semaine cinématographique.

**Jean-Claude Loiseau** : Travaillant dans une instance de désignation « classique », j'ai été extrêmement sensible à ces questions. Lorsqu'on fait un magazine hebdomadaire, on est happé par l'actualité : 600 films par an. *Télérama* a une vocation historique à l'exhaustivité. Contrairement à Jean-Michel Frodon, le mot « prescripteur » me va très bien parce que c'est l'image que les lecteurs de *Télérama* nous renvoient depuis que cet hebdomadaire existe. En simplifiant, on aurait le pouvoir de prescrire le bon cinéma du mauvais. Ainsi, on aurait une fonction, peut être pas une mission, très bien résumée par Michel Reilhac : **faire exister le cinéma d'auteur dans le regard du plus grand nombre**. Mais, au quotidien, ces mots posent problème. Le mot « auteur » est hérité d'une cinéphilie avec laquelle on vit depuis des décennies, mais que signifie ce mot dans le contexte actuel ? Comment ignorer les nouveaux modes de diffusion et de consommation des films. Quand, à propos de l'Étrange Festival, Gilles Boulenger dit qu'il préfère le mot « curiosité » à celui de « cinéphilie », je trouve que c'est une belle définition alternative de la cinéphilie ! Sauf qu'elle n'est peut-être pas aussi clairement opérationnelle que cette cinéphilie forgée au cours d'un demi-siècle de débats théoriques et de pratique.

Face à la réflexion d'Alain Bergala sur le DVD, je me dis qu'il faut reformuler dans *Télérama* la question du rapport cinéphile aux films quand il passe par la consommation de DVD. Certes, on tente de caser une rubrique, de faire un choix parmi l'énorme production, de jouer un rôle de guide. Mais nous n'avons pas encore franchi le pas de la réflexion sur le nouveau rapport cinéphile à cet objet, et donc la meilleure façon de l'aborder. .

Autre exemple de mutation possible. Je suis dans un journal qui a mené campagne **contre la VF** sur Arte ? Mais, quand j'écoute Michel Reilhac, je me dis que la démarche cinéphile de la chaîne est peut-être plus défendable qu'il n'y paraît. Si la VF est un moyen de capter le public qui ne ferait pas la démarche de découvrir des films importants en VO en « prime time », quel intégrisme justifie de s'y opposer sans débat ?

Notre critique à *Télérama* se situe **dans le droit fil d'une cinéphilie historique**. Je pense aussi que « cinéphilie » est un mot « ringard », si elle recouvre une démarche qui décrète, un jugement qui ne se discute plus. ***Télérama* est une instance de désignation qui a la chance rare d'être considérée comme « prescriptrice » et à qui, donc, le lectorat fait a priori confiance**. Comment renvoyer cette confiance à notre public, sinon en renouvelant la réflexion ?

L'intervention de Michel Reilhac est passionnante en ce qu'elle introduit **la dimension du doute**. Au journal, quand nous discutons des films, quand nous les hiérarchisons, quand nous décidons que ce film-là mérite de..., que ce film-là ne mérite pas de..., je pense que nous ne pratiquons pas suffisamment le doute actif. Le réflexe l'emporte trop souvent sur la réflexion. Je ne crois pas que le nouveau regard cinéphile découle naturellement de l'ancien comme dans une belle histoire linéaire où les épisodes s'enchaîneraient harmonieusement. Je pense, au contraire, qu'on est dans **une situation de**

**rupture** et que personne n'en connaît les développements dans les années à venir. Pour notre génération, le cinéma ne se voyait qu'en salle. C'était même plus que ça ! Tout film montré ailleurs qu'en salle n'avait pas le statut de film à part entière. Il y a encore dix ans, pour *Télérama*, un film diffusé à la télévision n'était pas du cinéma. Il y avait d'ailleurs deux services séparés. Le cinéma à la télévision était une sorte de sous-genre légèrement handicapé ! **Aujourd'hui, avec la multiplication des chaînes thématiques, avec l'explosion du DVD, etc., le film change profondément de nature et change forcément les questionnements.** Ces mutations ne peuvent que modifier le regard du critique.

En tant que critique, je me demande aujourd'hui si les outils dont je dispose, hérités d'une théorie cinéphile élaborée il y a quelques décennies, sont toujours valides. Jusqu'où faut-il les remettre en cause ? C'est tout le travail de ce groupe de recherche du GNCR. Où va le cinéma ? Evidemment, quand on pose la question aussi abruptement, il faudrait bien plus qu'un colloque pour y répondre ! Seule, la multiplication des points de vue peut vraiment faire avancer le problème.

Je trouve la question de **la rupture entre les générations cinéphiles** particulièrement importante. A travers le courrier des lecteurs de *Télérama*, on voit très clairement qu'un lecteur cinéphile de 30 ans a de toutes autres références que le lecteur cinéphile abonné depuis trente ans. On s'est réfugié dans une position de repli confortable qui consistait à penser par exemple : « *Le nouveau cinéma arrivé dans les années 80 vient de la pub. La pub ce n'est que de l'image, pas du cinéma, donc passons à autre chose, car le cinéma d'auteur est ailleurs...* ». Pas de débat évite de lancer le débat ? Auteur ou pas auteur : la question ne sera pas posée...

Il en est de même pour le cinéma américain. Pour des raisons historiques, l'antiaméricanisme a connu de belles heures à *Télérama*. Le cinéma américain, ça n'existe pas, tout le monde le sait ! C'est une étiquette qui recouvre des choses extraordinairement diverses. Par paresse, par réflexe ou par culture cinéphile non remise en cause, on ne s'intéresse pas, ou pas assez, à ces films. Un film comme *Matrix* est un film qui suscite une réflexion nécessaire, voire indispensable, sur l'évolution du cinéma aujourd'hui. Mais comme **on est dans une mécanique où la cinéphilie est acquise et non remise en cause**, on se dit : « *C'est un film d'action sans grand intérêt* ». Dans l'excellent livre *Le Banquet imaginaire*<sup>1</sup>, qui rassemble les réflexions de *L'Exception*, le Groupe de Recherche sur le Cinéma qu'anime Jean-Michel Frodon, il y a par exemple un développement passionnant sur *Fight Club*. A la sortie, moi, vieux cinéphile ringard, ait eu tendance à penser : « *Film d'action nul avec glorification gratuite de la violence* ». Maintenant, je suis convaincu d'être passé à côté de quelque chose qui a à voir avec une évolution du cinéma américain. La remise en cause n'est pas une posture dans un débat, dans un colloque où tout le monde s'auto-congratule. Je pense que cette remise en cause est fondamentale parce qu'à force de ne pas être à l'écoute d'une évolution - encore incertaine mais bien réelle - du cinéma, la critique risque de s'embourber dans des combats d'arrière-garde.

---

<sup>1</sup> *Le Banquet imaginaire*, L'Exception, col. Réfléchir le cinéma, Gallimard, 2002, 307 p.

**Stéphane Bouquet** : Le mot « cinéphile » est daté. Il recouvre une réalité qui est en train de disparaître, et j'ai envie de dire, heureusement qu'elle disparaît. J'ai l'impression que si l'on continue à parler du cinéma dans quelque chose de totalement clos sur lui-même, on en arrivera au même registre de réflexion que Jean Clair dans le domaine de l'histoire de l'art qui dit que la peinture au 20<sup>ème</sup> siècle c'est Balthus, Bacon et Lucian Freud. **On ne peut pas parler du cinéma comme une entité close.** Il y a d'un côté des pratiques qui viennent de la culture populaire et de l'autre côté des pratiques qui viennent d'une culture « cultivée ». De ce fait, il y a des intersections massives entre ce qu'on appelait Le Cinéma il y a cinquante ans, et, un **rapport beaucoup plus général aux images aujourd'hui.** Ce qui me frappe par exemple est ce qui se passe du côté de la théorie américaine. On se moque toujours beaucoup des Américains, mais on a peut-être un peu tort ! Dans les facultés américaines, il y a maintenant des départements non plus de cinéma, mais de « culture visuelle » avec l'idée que finalement il y a cette massification des images qui entraîne aussi une redéfinition du cinéma. **Entre un film qu'on appelle « cinéma », des œuvres plastiques, et des clips, on ne sait plus forcément où sont les différences.** On peut penser qu'il peut y avoir une forme d'« artistocité » dans les clips. Il me semble important de souligner ces mutations. **La cinéphilie est un concept qui a été opérant et je ne suis plus sûre qu'il le soit complètement aujourd'hui.**

Par rapport à la question de la prescription, je voudrais revenir sur le travail entrepris sur le **site des Cahiers du cinéma**. Ce site avait été pensé en tenant compte de l'instrument Internet. Les rédacteurs en chef, Emmanuel Burdeau et Thierry Lounas, avaient deux idées de bases.

La première reposait sur la **nécessité d'avoir encore à tenir un rôle d'évaluation.** Tout ne se vaut pas. Il faut dire ce qui est bien et ce qui ne l'est pas. Il faut tenir ce rôle, ou, en tout cas, se considérer comme étant en droit de désigner le bon et le mauvais.

La deuxième idée centrale était **qu'une technique n'est absolument pas neutre.** Si on commence à faire de la critique sur Internet, alors il faut tenir compte du support. Le site des *Cahiers du cinéma* avait pour but de présenter une nouvelle forme de critique qui tenait compte des modalités particulières du fonctionnement d'Internet. Il ne s'agissait pas simplement de mettre en ligne les articles de la revue pour les rendre accessibles et éviter d'acheter la revue parce que ça coûte moins cher. **L'idée était de construire une forme de la pensée critique qui tenait compte de ce que permettait l'outil Internet.** Je vais juste donner deux exemples. Le premier, c'est **qu'avec Internet, on peut mettre des images et des sons en rapport avec le travail critique.** C'est fondamentalement différent de ce qu'on peut faire dans une revue papier, même avec des séries de photos pour illustrer des analyses de séquences. L'idée du site était de travailler sur les séquences, sur le défilé des séquences et de montrer comment il peut y avoir des mouvements dans les plans, qu'est-ce que les

mouvements indiquent, comment les sons arrivent, comment les sons construisent un univers, bref de travailler vraiment sur une matière qui a été disponible immédiatement. Cette démarche change le rapport au cinéma. Quand on est critique « ancienne manière », notamment **quand on écrit dans la presse, le rapport au cinéma est essentiellement fondé sur la mémoire**. Il y a ainsi une espèce de construction mémorielle du film, quitte à parler d'un film qui n'existe pas parce qu'on s'en souvient mal ou qu'on a inventé des plans. Là, **avec ce nouveau support, on a un contrôle du réel très fort qui change aussi la définition qu'on pouvait avoir du cinéma**, non plus comme quelque chose qui « *hantait les mémoires* » - idée qui a été fondamentale dans toute une pensée cinéophile dont sans doute Serge Daney est le plus grand représentant - mais cette fois-ci comme quelque chose d'immédiatement accessible. Un autre exemple : quand on travaille sur Internet on a des textes, on a du son, on a des images et il faut penser à comment on les installe et comment on les construit. Là, on voit bien **qu'un site vraiment pensé se transforme en quelque chose qui n'est pas si loin d'une installation muséale**. On a un espace constitué par une série d'écrans. Cette série d'écrans, il faut l'organiser comme on peut, à la limite comme on organise une exposition dans un musée en se posant la question du passage d'une salle à l'autre. Là, on se pose la question des liens qui permettent de changer d'écran, c'est-à-dire que ce ne soit pas simplement cliquer pour changer d'écran mais que ce changement d'écran ait un sens. Cette logique réclamait une construction du site comme un véritable espace muséal dans lequel on se promenait et où la promenade elle-même avait un sens. Il s'agissait de proposer à celui qui entrait sur le site un parcours, sachant que lorsqu'on est sur un site, on lit peu les textes parce qu'on n'a pas encore la coutume de lire les textes sur ordinateur, c'est plus fatigant, et parce qu'on est pressé d'aller voir ce qu'il y a sur l'écran de derrière. **Il s'agissait donc de produire un parcours qui aurait le même sens qu'aurait pu avoir un texte et de donner, par ce parcours, une pensée du cinéma**.

Les nouvelles techniques que sont par **exemple Internet ou le DVD obligent à repenser ce que c'est un film**, comment il se construit, comment on pense le cinéma et au cinéma. Ainsi, avec les DVD on a un phénomène qui, pour le meilleur, ressemble à une « pléïadisation » du film avec des notes, des renvois etc. et, pour le moins bon, ressemble à une grande dilution du film dans une espèce de tout image. Il y a l'idée de montrer même ce qui n'a pas été monté. Mais alors, quel intérêt si ça n'a pas été monté ? C'est sans doute que ce n'est pas intéressant pour le film. Il y a des questions que l'on peut poser et le DVD oblige à se poser la question de : « qu'est ce qu'un film ? ».

**Alain Bergala** : Je prends la parole dans ce lieu avec mélancolie. Premiers Plans a été le lieu où, pendant deux ans, on a fait un bilan du travail de l'Éducation nationale en matière d'éducation au cinéma. Cette année, cette table ronde n'a pas lieu. Depuis neuf mois, je n'ai eu aucune directive, aucune doctrine, aucun avis, aucun dialogue et aucun retour de mon

ministre. Ce qui signifie que j'ai presque l'impression d'usurper le titre qui me fait participer aujourd'hui à cette réflexion. La seule chose que je peux dire dans cette absence totale et absolue de dialogue, c'est que notre budget sera réduit d'au moins 50 %. Ça signifie que lorsqu'on aura payé l'eau et l'électricité on fera très peu de DVD !

Je reviens maintenant sur les « instances de désignation ». La phrase de Lacan « *Le désir de l'homme est le désir de l'autre* » me paraît indispensable. Cette phrase veut dire beaucoup, et entre autres, **qu'il n'y a de désir que désigné**. Alors qui désigne notre désir d'aimer une personne, d'aimer un livre ou d'aimer un film ? C'est extrêmement variable, c'est très confus, mais il y a toujours quelque chose qui nous désigne. Aujourd'hui, quand je vais dans les librairies, je suis effaré par l'offre. Vous avez des tables avec 200 livres ! Comment choisir un livre ? Jamais je m'autoriserais à acheter un livre de ma propre décision. C'est parce que quelqu'un à qui je fais confiance m'a dit « lis ce livre, tu verras, ça peut t'intéresser... ». **Sans instance de désignation, le désir est perdu**. On ne sait pas où est le désir.

Cette instance pour moi n'est pas une prescription. La prescription est d'un autre ordre. **L'instance de désignation c'est tout simplement une contagion du désir. Cette contagion passe toujours par un individu, même si je ne le connais pas**. Quand j'entends à la télévision la voix de Patrick Brion - que je ne connais pratiquement pas comme individu - je me dis que c'est un homme qui me parle du film que je vais voir, je connais ses goûts, je sais ce qu'il fait etc. Et j'ai envie d'aller voir ce que Patrick Brion me dit comme devant être vu. Je pense que c'est pareil **dans les villes de province où il y a les salles qui accueillent et qui jouent ce rôle**. A Paris, c'est l'horreur absolue : vous arrivez dans des salles, on vous aboie dessus, on vous parque comme des veaux dans des barrières, vous vous faites engueuler parce que vous n'avez pas pris la bonne file, on vous fait rentrer puis ressortir, vous faites deux fois la queue... Je dois dire que si on maltraite les gens comme ça, c'est une instance pour fuir le cinéma ! Quand je vais à La Rochelle ou quand je vais à Hérouville Saint-Clair, les gens savent qu'il y a Edith Périn ou Geneviève Troussier, ils savent qu'il y a quelqu'un qui a choisi les films et quelqu'un qu'ils peuvent en plus rencontrer; en l'occurrence là, c'est direct et c'est physique.

C'est pareil pour la presse. Quand je suis devenu cinéophile, **mon prescripteur était Les Cahiers du cinéma parce que j'étais en province et je ne connaissais rien ni personne**. Je savais à qui je faisais confiance aux *Cahiers*. J'avais des signatures auxquelles je croyais et d'autres auxquelles je croyais moins. À l'école, il y a toujours **le maître** qui, qu'on le veuille ou non, est une instance de désignation s'il est aimé. S'il dit « *j'adore ce film* » ou « *va voir ce film parce qu'il me plaît* », ça compte fortement pour les enfants. Dans le cadre d'École et cinéma, **l'animateur de la salle** que les enfants petit à petit vont apprendre à connaître et qui va leur dire « *c'est moi qui vous présente ce film* » peut être une instance de désignation. **Je ne**

**crois pas que l'instance de désignation, lorsqu'elle est de l'ordre du désir, peut être collective.**

**Le groupe est une autre instance de désignation**, d'autant plus forte aujourd'hui. Un petit enfant qui n'a pas vu *Le Seigneur des anneaux* est disqualifié pour parler avec ses copains. Là, l'instance de désignation est évidemment très soutenue par l'accompagnement médiatique, la pub, le matraquage, mais elle existe quand même. Cela a toujours existé. Il y a 20 ans, si on n'avait pas vu « Le » de Funès, on était un pisse-froid à la cour de récré ou alors on avait des parents indignes puisque qu'on n'avait pas pu voir « Le » de Funès dont tout le monde parlait ! **Cependant, le matraquage médiatique est beaucoup plus puissant aujourd'hui.** Un autre groupe peut être aussi le petit monde parisien. Il y avait avant-hier trois cents personnes qui sont venues voir *Numéro zéro* de Jean Eustache. Il fallait en être, comme dans la cour de récréation, enfin je veux dire qu'il fallait en être au sens où les gens qui venaient voir à Beaubourg le film d'Eustache étaient des gens qui constituaient un groupe, une petite communauté pour qui voir le film d'Eustache ensemble était important. **La désignation relève aussi de l'appartenance à un groupe.**

Il y a une instance de désignation qui est l'appartenance à un groupe social. Chaque classe sociale, chaque groupe, chaque communauté agit comme une instance de désignation par rapport au film qu'il faut avoir vu dans ce groupe-là. Il y a des gens pour qui ne pas voir *Taxi III* serait se disqualifier dans leurs relations sociales. Il n'y a aucun mépris à avoir par rapport à ça. Si j'avais encore des enfants en âge de les amener au cinéma, je les aurais amenés voir *Le Seigneur des anneaux* et *Harry Potter* pour pas qu'ils ne soient pas disqualifiés. Le problème n'est donc pas là.

**Le problème c'est comment désigner autre chose qui passe par un rapport à une personne, à un individu, à un goût, à quelque chose de beaucoup plus personnel, qui est lui de l'ordre d'un vrai désir.** Je ne discute pas du tout de la qualité de *Harry Potter* ou du *Seigneur des anneaux* mais le désir de voir ce film est un désir absolument téléguidé, préparé, remâché qui coûte très cher mais ce n'est pas un désir personnel.

Aujourd'hui, on arrive alors à ce mystère absolu : on peut faire croire à des gens qu'ils ont aimé un film qu'ils n'ont pas aimé. C'est-à-dire qu'il y a des gens qui vont voir des films devant lesquels ils s'ennuient et ils n'osent pas le dire à la sortie, et les films dits « d'auteurs » devant lesquels ils ne s'ennuient pas, ils vont dire qu'ils s'ennuient. Enfin, je caricature mais c'est quand même vrai. Godard disait : « *On peut faire aimer à des gens des films qui ne les concernent pas, qui ne parlent pas d'eux et qu'ils n'aiment pas dans le fond. Mais ils sont obligés de dire que c'était bien.* » Ca arrive souvent aux critiques de cinéma. J'ai été douze ans critique de cinéma. Quand vous avez un film qui fait une très grande unanimité affective, où tout le monde se pâme, si vous dites « *je ne suis pas d'accord, je considère que ce film est mauvais* », vous apparaissez comme une espèce de monstre inhumain ! **Vous êtes presque obligé de vous excuser de ne pas aimer un film qui a fait une unanimité de sympathie générale.** Le



dernier exemple est *Amélie Poulain*. Pendant longtemps personne n'a eu le droit de dire qu'il ne l'aimait pas, sous peine de n'être pas un bon Français ! On n'appartenait pas à la communauté française, on était un intello parce que, quand on est exclu on n'est qu'un intello. Quand on s'exclut d'une grande communauté affective, c'est qu'on n'a pas de sentiment, évidemment. Par rapport à *Amélie Poulain*, *Être et avoir* est intéressant. C'est tout à fait autre chose qui s'est passée. L'un était programmé et l'autre pas.

Quand j'ai réfléchi à la question des DVD à mettre dans des classes, on m'a dit : « *De quel droit ne laisses-tu pas la liberté aux enfants ? Pourquoi crées-tu des obligations ?* » **Mais, aujourd'hui l'obligation c'est *Le Seigneur des anneaux*, ce n'est pas Kiarostami !** C'est-à-dire que l'obligation ce n'est pas du tout l'école ! C'est elle qui est devenue le lieu de la liberté, la liberté de voir autre chose que ce qui est obligatoire de voir. **L'idée de la collection de DVD (je voulais en faire 100), était que ce n'était ni un programme, ni un palmarès, ni une prescription**, c'est-à-dire qu'il n'y avait aucun surmoi derrière. Il y avait juste **la mise à disposition de films qui étaient désignés parce qu'ils étaient présents dans la classe**. L'idée m'était venue de l'expérience d'un ami instituteur qui avait une classe très difficile. Un jour, il a eu une idée très bête : il a mis cinq cassettes vidéo dans sa classe et un magnétoscope en self-service. Il ne faisait pas d'analyse de films, il y avait dans ses cassettes notamment *Pierrot le fou*, que personne ne montrerait à des enfants de dix ans. Les gamins voyaient librement à la récréation les morceaux qu'ils voulaient et évidemment, comme ces cinq cassettes étaient là, elles étaient désignées uniquement parce que l'instituteur les avait mises là. C'est-à-dire la seule désignation c'était que ces cinq films valent peut-être la peine d'être vus. Ils les voyaient par morceau. Il s'est aperçu qu'au début, ils allaient voir les films que vont voir spontanément les enfants. À la fin de l'année, cela avait produit des fruits. Les enfants en parlant se saisissaient des phrases de *Pierrot le fou* et de de Funès. Il y avait une espèce de mélange d'acquis. Là, l'instance de désignation c'était la présence. J'ai beaucoup cru à ça.

Par exemple, nous venons de sortir *L'Évangile selon Saint Mathieu* de Pasolini. On a mis 100 œuvres d'art avec, ça veut dire qu'on peut prendre une scène du film et la mettre en rapport avec cinq ou six tableaux représentant cette scène. Et c'est tout. Il n'y a pas de discours, c'est-à-dire que l'instituteur et les enfants se débrouillent avec ça. J'ai mis aussi des commentaires de Pasolini sur son propre film et puis, après, chacun circule. **L'intelligence est dans la circulation, elle n'est pas dans un discours didactique, asséné sur les images.**

Le principe le plus simple était qu'il y a dans la classe des films, ces films ont été choisis par quelqu'un - en l'occurrence c'était moi - qui ne relevaient pas d'un programme et qui ne donnaient pas lieu à des notes. Donc il n'y a pas de prescription.

**Je rêve d'une instance de désignation qui ne soit pas une prescription et qui puisse toucher des gens jeunes.**

**Intervention de la salle. Question de Françoise Calvez<sup>2</sup> (Directrice du CRAC de Valence jusqu'en 2002)** : Quelle place donnez-vous à des chaînes de cinéma ? Il y en a six maintenant qui ont une sorte de politique du regard de cinéma. Elles font des rétrospectives d'auteurs ou de comédiens. Par exemple, il y a beaucoup de films de Preminger que je n'avais jamais vus ou pas vus parce que je n'avais jamais eu l'occasion de les voir dans les salles. Ces chaînes peuvent-elles former un nouveau regard par cette nouvelle politique de programmation ?

**Michel Reilhac** : Je pense **qu'elles sont une grande instance de désignation** dans la mesure où, statistiquement, la télévision comme médium offre le mode d'accès à l'information le plus large, et donc à la culture. C'est le médium qui permet de conserver une activité domestique en même temps qu'on le regarde. L'accessibilité de cette information est optimum. **La présence de chaînes thématiques sur le cinéma, à la télévision, est donc absolument capital pour l'acquisition d'une culture cinéophile.** C'est très bien et c'est très important.

**Jean-Claude Loiseau** : Je voulais juste ajouter deux phrases sur la place accordée aux chaînes de cinéma, parce que *Télérama* écrit aussi sur la télévision et qu'on est en train de revoir complètement les programmes qui devraient être dans une nouvelle formule le 19 mars. On s'est aperçu qu'il n'y avait que 25 % de nos lecteurs qui étaient équipés du câble et du satellite. Pour ces 25 %, il y a une demande très forte d'information. Le reproche majeur qu'on nous a fait, était de ne pas donner les programmes complets des chaînes de cinéma. Est-ce que c'est une demande de boulimiques collectionneurs, de cinéophiles qui veulent parfaire leur cinéphilie, l'envie de revoir ? Est-ce qu'on voit les films de Preminger sur Ciné-auteur comme on les verrait dans une salle avec une discussion après ? La demande est forte en tout cas si on considère les retours des spectateurs. Ils cherchent quelque chose, mais on ne sait pas encore de quoi ils ont envie.

**Jean-Michel Frodon** : Dans les instances de désignation classiques évoquées depuis le début, je crois qu'on n'a pas mentionné **la Cinémathèque ou les cinémathèques comme logique de programmation.** Ces logiques de programmation sont toujours vives, vivantes et s'ajoutent maintenant à d'autres logiques de programmation comme celles dont vient de parler Françoise Calvez.

**Intervention de la salle. Question d'Henri Genestar (I.E.N.)** : Il y a cinq ans, dans un stage national, Alain Bergala nous présentait la trilogie de Kiarostami *Où est la maison de mon ami*,

---

<sup>2</sup> Membre du Collectif d'experts

*La Vie continue* et *Au travers des oliviers*. Cela me fait penser à ce qui a été dit ce matin par Madame Barbaroux sur **la nécessité, dans l'Éducation nationale, d'utiliser comme passeur, comme prescripteur, comme médiateur, les enseignants**. Quand Alain Bergala parlait de la figure de l'instituteur chez Kiarostami, il disait « *Kiarostami présente l'enseignant comme un perroquet stupide qui répète la loi et qui reste cependant humain* ». Je coordonne dans ce département École et cinéma et Collège au cinéma et, par rapport à ce qu'Isabelle Regnier disait « *nous essayons d'avoir un comportement adapté à l'impatience de nouveaux cinéphiles* », **notre travail, dans l'Éducation nationale, est de faire de la résistance par rapport à cette impatience. Nous travaillons sur la lenteur**. Par exemple, on ne peut pas arrêter les fragments des DVD d'Alain Bergala. On ne peut pas les interrompre, on est obligé de les prendre dans leur durée réelle. Par ailleurs, dans ces dispositifs, nous trouvons essentiel d'accompagner les enfants et les adolescents dans de vraies salles de cinéma. Alain Bergala a parlé du désir. Dans les programmes officiels de l'Éducation nationale, en principe, on ne doit pas utiliser le mot « désir », sauf pour le désir de la lecture. On ne parle pas de susciter le désir de l'écriture, des mathématiques, de l'histoire... Pour les enseignants qui ne sont pas des prescripteurs, il est encore plus difficile d'intégrer l'idée d'être des passeurs ou des prescripteurs. On travaille effectivement au niveau de l'Éducation nationale avec ce type de résistance. On se pose actuellement des questions sur la continuité du travail qu'on a mis en œuvre depuis un certain nombre d'années et qui commence à s'ancrer dans les pratiques des enseignants.

**Isabelle Regnier** : Cinéinfo n'est absolument pas positionnée comme un médium d'éducation. C'est un moyen complémentaire d'accès à la connaissance. Il ne s'agit pas d'éducation, mais de combler un manque d'information qui peut permettre aux amateurs d'aller plus loin. Il n'y a pas de prétention à un travail de profondeur, même si on avait fait un programme d'analyse de séquence - un petit module de 3 minutes - avec les *Cahiers du cinéma*.

**Alain Bergala** : Je suis tout à fait d'accord avec l'idée que, face à la rotation de plus en plus rapide des produits culturels, **le rôle de l'école est de ralentir, de créer des liens** parce que cette rotation rapide empêche les liens de se créer. La critique le fait parfois. Une partie de son travail est de relier un objet nouveau au passé de son art qui est le cinéma. Sans ça, dans la tête des spectateurs, un film chasse l'autre. **S'il y a le lien ce ne peut être qu'avec le passé et donc, en revoyant les films**. C'est pourquoi j'ai beaucoup cru dans le DVD qui permet de revenir. Le DVD qu'on a fait « *Petit à petit le cinéma* », un enseignant de maternelle peut s'en servir pendant un an, en reprenant les séquences autrement, en les comparant. C'est aussi l'histoire du cinéma : il y a ceux qui vont de plus en plus vite et ceux qui vont de plus en plus lentement. C'est Godard, c'est Oliveira.

**Intervention de la salle. Question anonyme** : On a eu plusieurs exemples d'instances de désignation que ce soit l'Étrange Festival, la programmation d'Arte, Allociné info ou le site des *Cahiers du cinéma*. Je me demandais si ces « nouveaux regards cinéphiles » étaient vraiment de nouveaux regards cinéphiles. On a parlé de cinéphilie tout à l'heure comme quelque chose d'ancien, voire de ringard, comme si la cinéphilie devait suivre une mode. **Dans ce cas ce qui me semble nouveau, ce sont les médias, c'est-à-dire comment on va parler du cinéma et non, qu'est-ce qu'on va dire du cinéma.** Mes remarques seraient que la cinéphilie a toujours été, même à l'époque de Bazin, sans méthode. Elle a des théories fortes qui sont souvent contradictoires, la critique est souvent nébuleuse, on est souvent perdu et il me semble que c'est bien là le cœur du problème. Encore aujourd'hui, on est dans le doute le plus total. On parle même de l'évaluation, de jugement, de goût. Il y a des instances auxquelles on peut se référer mais, si on s'y réfère, c'est en tant que telles, qu'elles désignent ce qui est bien, et c'est là mon problème. On parlait de curiosité tout à l'heure, il me semble que, Gilles Boulenger avait raison, **il faut créer des passerelles entre les espaces cinéphilies et éviter les différenciations entre cinéma d'auteur et cinéma de production**, qui me semblent dépassés et qui créent des fossés entre deux types de public, si tant est qu'on peut réduire tous les publics à deux types de populations. Il faut apprendre à aimer un bout du cinéma. Ma question était est-ce qu'il y a véritablement un nouveau regard du cinéma ?

**Jean-Michel Frodon** : Nous poursuivons la réflexion cet après-midi !

## TABLE RONDE II

### LES NOUVELLES PRATIQUES DES CINÉPHILES

#### LE DVD ET LA CINÉPHILIE

Intervention de Jean-Michel Frodon, journaliste et critique de cinéma au *Monde*, responsable de *L'Exception*, Groupe de Réflexion sur le Cinéma.

Responsable de la table ronde : Bernard Benoliel, responsable de la diffusion culturelle à la Cinémathèque française.

Discutants : Frédéric Boyer, directeur du magasin de vidéos Vidéosphère à Paris ; Jérôme Larcher, rédacteur en chef du numéro hors-série DVD des *Cahiers du cinéma* ; Régine Vial, distributrice aux Films du Losange.

**Bernard Benoliel** : Il s'agit de réfléchir aux nouvelles pratiques des cinéphiles centrées essentiellement autour de cet objet à multiples facettes qui fait le bonheur et la réflexion de tous, c'est-à-dire le DVD. Jean-Michel Frodon va faire une communication sur la question du DVD. Ou comment cet objet modifie, transforme ou déplace les questions habituelles des cinéphiles et de la cinéphilie.

**Jean-Michel Frodon** : Je suis là aujourd'hui grâce à une sorte de coïncidence, de croisement entre deux activités auxquelles je me suis livré à peu près au même moment. L'une, c'est d'avoir été convié par le Groupement National des Cinémas de Recherche à participer à cette réflexion sur la situation actuelle des salles et ses incidences sur le cinéma. J'étais très heureux et fier d'être associé à ce groupe de réflexion notamment à la séance qui a eu lieu, il y a un an, au Forum des Images. L'autre activité, qui a débuté à peu près au même moment, a consisté en la mise en place d'un autre groupe de réflexion autour du cinéma qui s'appelle *L'Exception*. Ce groupe voulait, de manière plus large, plus informelle, sans lien avec une institution cinématographique particulière, réfléchir globalement à ce qui est à l'œuvre dans le cinéma. Ce groupe rassemble une vingtaine de personnes venues d'horizons très divers mais ayant, d'une manière ou d'une autre, un rapport avec le cinéma. On s'est rendu compte qu'on parlait beaucoup de DVD entre nous. Pourtant, aucun d'entre nous n'est un techno maniaque, quelqu'un de fasciné par les nouvelles technologies. Certains des membres du groupe n'avaient même pas de lecteur de DVD à l'époque et, néanmoins, il est devenu patent qu'à partir de cet objet DVD, de cette petite galette d'apparence simple et très matérielle, on pouvait se poser un très grand nombre de questions sur l'ensemble du champ

cinématographique, aussi bien du point de vue de la création, de la diffusion, de la réception, des pratiques culturelles et artistiques, de la création des films, de ce qui se passe dans les salles, dans les établissements scolaires et dans l'ensemble des instances de désignation comme on les a appelées ce matin, que du point de vue du droit et des finances. À la surprise générale, on pouvait ainsi **ré-interroger l'ensemble du cinéma à partir de cet objet**. On a été amené à commander un rapport sur le DVD. Travaillant en collaboration avec Sciences-Po Paris, on a demandé à des étudiants de faire une recherche qui est publiée dans l'annexe de *Banquet imaginaire*<sup>3</sup> qui rend compte des travaux de *L'Exception*. Je vais me servir essentiellement ici de ce document pour vous donner des données factuelles, des chiffres, des dates, des faits, etc.

Petit rappel : le DVD est apparu en France en mars 1997. C'est donc à la fois quelque chose de très récent et quelque chose de pas si nouveau. Ça a été **une explosion en termes de consommation de masse**, sans exemple connu comparable à ce jour, dans aucune forme d'équipement à domicile. C'est-à-dire que la courbe d'équipement des ménages est beaucoup plus brutalement ascendante qu'aucun autre équipement à domicile, notamment dans l'électroménager, en tout cas, depuis qu'on comptabilise ces choses-là. Par ailleurs, depuis 18 mois, une accélération encore plus vertigineuse dans le rapport au support DVD a eu lieu, au détriment de ce qui le précédait et qui restait son concurrent le plus direct : la cassette VHS.

Parmi les conséquences multiples, je vais énumérer des données factuelles. Rien ne va vous surprendre. Vous n'allez pas apprendre des choses que vous ne savez pas. La toute petite vertu de l'exercice est juste de rapprocher les choses qu'on n'a pas forcément l'habitude de mettre en rapport pour prendre conscience de **l'ensemble des potentialités nouvelles dont est porteur le DVD en termes de rapport à la cinéphilie**. De façon la moins polémique possible, je prends ce terme dans une acception large et consensuelle qui serait un rapport inhabituellement intensif à l'amour et à la connaissance des films.

Le document de travail, qu'ont fait les étudiants de Sciences-Po, s'ouvre sur une opposition : **On passe d'un rapport au film qui était pour l'essentiel imposé dans le cas de la VHS à un rapport au film qui est bien davantage proposé avec le DVD**. Ce rapport construit une relation au film d'une autre nature que l'on pourrait qualifier de rapport de pouvoir entre l'objet « film » et ceux qui le regardent. Le DVD, grâce ou à cause de tout ce dont il est porteur, ouvre **la possibilité de faire parler les films**, de faire circuler de manière renouvelée et élargie des espaces de parole autour des films, des espaces de réflexion, des espaces d'échanges.

Un des aspects particuliers lié à la consommation des DVD, qui est un phénomène ancien et très français, est **le penchant pour faire des « thèques »** (des bibliothèques, des vidéothèques, des discothèques, etc.). En France, plus qu'ailleurs, on a un rapport aux objets

---

<sup>3</sup> *Le Banquet imaginaire*, L'Exception, col. Réfléchir le cinéma, Gallimard, 307 p. 2002.

et aux films en termes de collections, d'accumulations. Beaucoup plus qu'auparavant, l'objet DVD stimule et répond à cette relation. **C'est une relation qui est directement en phase avec la cinéphilie. Il s'agit de constituer des ensembles et de les conserver chez soi.** Cette relation engage à titre personnel. Si elle relève du fétichisme, des petites perversions des collectionneurs, elle témoigne aussi d'un vrai rapport à la culture en créant du sens par le fait de constituer des ensembles. Certains de ces ensembles sont proposés par le marché, d'autres sont créés par des gens qui inventent leur propre logique interne, mais en tout cas, ce geste intensifie le rapport au film.

Ce lien aux « thèques » fait que le rapport DVD, en France, est l'inverse de tous les pays européens dans le ratio achat/location. C'est-à-dire qu'en France, on achète beaucoup plus de DVD qu'on en loue, alors qu'à peu près partout ailleurs en Europe on en loue beaucoup plus qu'on en achète. **Cette prédominance de l'achat renvoie à la logique de collection et à du fétichisme.** La cinéphilie classique, la cinéphilie du rapport au film, historiquement, comportait du fétichisme, mais c'était du fétichisme abstrait, c'était un rapport qui, là, est modifié du fait qu'on possède l'objet de son désir ou l'objet de sa perversion. Il y a un rapport de possession matériel et il y a un rapport avec la technique, avec la technologie qui est d'une nature différente de la dépendance vis-à-vis de la technique dans laquelle on était comme spectateur de cinéma.

Un autre grand ensemble qui intensifie le rapport au cinéma dans le système même du DVD, c'est **les bonus**. Le mot, hélas, n'est vraiment pas exaltant, mais on n'a pas trouvé de meilleure désignation. Les bonus sont à la fois des « ajouts » qu'on met à côté des films (des éléments du film lui-même qui ne figuraient pas dans sa version classique) et des éléments suscités par le film (des commentaires, des « making-off », des éléments d'information complémentaires sur l'esthétique du film, sur l'univers artistique du cinéaste, sur les événements historiques qui se passaient dans le monde au moment du film, etc.). Tout cet appareillage-là **intensifie les rapports au cinéma**, les rapports au film, sans aucun jugement de valeur.

Je fais une incidente car on est ici à l'invitation du GNCR. Tous les enjeux mentionnés ne se situent pas hors des salles de cinéma. Je pense que le public des salles de recherche a un type de rapport au cinéma dont les DVD peuvent être les porteurs, les diffuseurs ou même les « intensificateurs ». Et les bonus, pour moi, font partie de cet ensemble-là, bien au-delà de l'aspect gadget.

Par ailleurs, le DVD crée un **nouveau mode d'intervention sur le film** lui-même. Cette intervention est ce qui le caractérise le plus. Il y a plusieurs aspects.

- **Le chapitrage.** Il est un chantier théorique considérable. Pour les films du patrimoine dont les auteurs sont morts, il faut soudain décider de découper en rondelle des films qui existaient dans la continuité, selon des critères variés, et cela amène à se poser des questions sur le cinéma. En ce qui concerne les cinéastes vivants, certains collaborent à

l'édition DVD de leurs films et construisent à ce moment-là un autre rapport à leur œuvre.

Le chapitrage entraîne **des formes de circulation différentes dans les films**. On peut aller voir et revoir directement certaines séquences : c'est l'aspect le plus fétichiste, le plus compulsif du rapport au cinéma qui fait partie de la cinéphilie même s'il ne la résume pas. On veut toujours revoir *Gilda* qui enlève ses gants, sans fin ou, au contraire on peut circuler et construire d'autres modes de voyages dans le film que celui fondateur qui est le montage du film. Dans le cadre de la collection de DVD, *Eden Cinéma*, qu'édite d'Alain Bergala pour le CNC, il y a un travail de liberté du spectateur dans **un rapport pédagogique**. Un enseignant est avec des élèves devant un film, et chacun peut ouvrir des espaces de liberté dans la circulation des films. Ce rapport ouvre de nouvelles portes, de nouveaux accès aux œuvres et au monde. Ce dispositif n'a jamais existé. Les bifurcations sont particulièrement intéressantes. L'exemple le plus accompli à ma connaissance est celui des *Glaneurs et la glaneuse* d'Agnès Varda où l'apparition d'un signe à l'écran, une « petite patate » en forme de cœur, indique qu'à partir de ce plan du film, on peut aller voir autre chose que le montage. On est face à une arborescence dont le film est le tronc principal.

Nous ne sommes qu'aux prémisses de ces possibilités. Les pouvoirs de la technique sont sous-employés. Un travail de recherche inventif, un nouveau métier, qui est un travail éditorial tout à fait particulier, est en train d'apparaître. On a parlé à juste titre beaucoup du travail d'Alain Bergala dans le cadre de l'Éducation nationale, et dans « le privé » comme on dit, il faut mentionner les pistes de réflexion ouvertes par Serge Toubiana chez MK2 pour son activité autour des Truffaut, des Chaplin, des Resnais. Il en reste beaucoup à explorer. **Le DVD retravaille donc la définition même de l'auteur**. Qu'est-ce qu'un auteur ? Quel est son rôle non seulement sur son film comme film terminé le jour où existe la copie zéro et où a lieu la première projection publique, mais aussi sur le travail au moment des éditions en DVD qu'il peut continuer à faire sur son film s'il en a juridiquement le droit et s'il en a politiquement le pouvoir ?

- **La multiversion**. Un autre aspect tout à fait banal est la multiversion. La plus simple des multiversions, c'est la version originale avec une version française passée sur le même support. Elle permet de sortir du débat de ce matin où Michel Reilhac expliquait qu'Arte perdait la moitié de ses spectateurs si le film passait en VOST. Il y a par ailleurs un certain nombre de dispositifs supplémentaires qui ont à voir avec un travail sur la langue, que se soit pour des gens qui ont des problèmes d'audition, ou que se soit pour un travail sur des langues spécifiques.

Tout cela alimente de nouvelles relations avec le film, de nouvelles hypothèses « d'amour » du cinéma. Ce rapport est démultiplié par la possibilité d'avoir des variantes y compris dans des conditions impossibles jusque-là ; par exemple quand il existe des montages complètement différents du même film, qui dans certains cas deviennent ainsi accessibles.



Dans ce support, la capacité de stockage et la simplicité de circulation dans le film démultiplient les relations qu'on peut établir, à titre personnel, avec un film. Tout cela ouvre des hypothèses sur un rapport plus vendeur et plus créatif avec les films. À cela s'ajoutent des choses qui font partie de la cinéphilie, qui font partie de l'amour du cinéma, ne serait-ce que la possibilité de conserver les films dans de meilleures conditions de sécurité ou de protection que ce qui existait auparavant.

- **La sortie de films anciens.** La sortie en DVD de films anciens est devenue un moteur puissant pour que soient réédités des films auxquels on n'avait peu accès, y compris pour des œuvres qui étaient devenues pratiquement invisibles. L'accès sur support DVD de films qui ne sortent jamais en salle permet **d'entrer en contact avec des cinématographies nationales qui restaient jusqu'à présent presque inaccessibles**. Et en même temps, cela permet parfois la sortie en salles. On peut trouver que c'est une raison triviale, ou en tout cas qui comporte des contradictions, mais néanmoins le lancement de collections DVD s'accompagne parfois de la projection en salles, de copies de bonne qualité, donnant ainsi **un nouvel accès au film**, sur support film, dans le cadre de stratégies qui sont des stratégies de marketing.

- **La meilleure qualité technique de reproduction et de réception des films.** Il s'agit d'un aspect plus intuitif, plus subliminal, aussi bien en termes d'images qu'en termes de sons, qui instaure un rapport plus respectueux avec les films. Les films qu'on a à la maison sont mieux valorisés et, de manière plus ou moins inconsciente, sont mieux traités et mieux considérés.

- **La possibilité de montrer des films sur différents supports.** Cet autre aspect est plus problématique ici, surtout sous l'égide d'un organisme d'exploitants, de salles de recherche. Il s'agit de la possibilité de montrer des films, soit à partir du support vidéo, ce qui suppose des équipements différents de ceux qui sont en cours pour l'instant dans les salles de cinéma, soit dans d'autres lieux que les salles, mais en termes de projections collectives. Aujourd'hui, il existe de nombreux pays dans le monde où, heureusement, on ne peut montrer des films qu'à partir de DVD, dans des écoles, dans des églises, dans des salles de basket couvertes ou dans des mairies. Sans ces projections, il n'y aurait plus aucun rapport collectif au film. Le DVD a rendu possible, notamment en Afrique Noire ou dans les pays d'Europe de l'Est où les supports classiques du cinéma avaient disparu, **la ré-existence d'images de cinéma**. On assiste alors à un retour des films par ces moyens-là, entretenant un rapport fort au cinéma.

Le rapport fait par les étudiants de Sciences-Po sur la pratique du DVD se termine sur un constat différent de ce que je viens de vous dire, avec l'idée que le DVD peut accroître la domination du cinéma industriel, le plus lourd économiquement. Il y a donc cette contradiction dans le DVD d'être porteur de deux tendances différentes du cinéma.

Il y a des travaux passionnants autour de films de genre et de séries, développés dans

le cadre du DVD ; je pense notamment à *La Chute du faucon noir* qui a une édition DVD passionnante. Indépendamment de ce que l'on peut penser du film, il y a un travail d'accès pour différents publics ayant des centres d'intérêt très variés. **Le DVD permet de construire un rapport aux potentialités du cinéma**, même à l'écart de ce qu'on a en tête quand on parle de cinéphilie.

**Le rapport à la salle reste central.** Aujourd'hui on a l'hypothèse qu'avec le DVD, et avec l'ensemble de ce qu'il rend possible en termes de circulation, y compris en termes de circulation commerciale, il y a une **viabilité économique de l'activité du cinéma proprement dite, qui n'existait plus depuis plusieurs décennies avec la chute de la fréquentation en salles.** On peut reconstruire autour du cinéma un rapport fort en prenant en considération l'ensemble des modes d'existence d'un film, en salle et dans ses autres déclinaisons essentiellement sur support DVD, comme une activité saine.

**Les pouvoirs publics devraient prendre en compte la diffusion du DVD dans le cadre de la réflexion générale sur l'exception culturelle** au lieu de se concentrer, pour l'essentiel, sur ce qui se passe pour le cinéma en salle et pour sa diffusion à la télévision. Il faut à la fois défendre l'idée de l'exception culturelle étendue au secteur du DVD, et dans le même temps, il faut défendre l'idée d'une exception cinématographique qui, à l'intérieur des produits audiovisuels (espèce de grand bain dans lequel on tend à dissoudre le cinéma), reconstruirait le cinéma comme tel, comme objet à partir de son existence sur cette forme nouvelle et pour moi prometteuse qu'est le DVD.

**Bernard Benoliel :** À vous écouter, on se demande où est la faille. Quel peut bien être le défaut de ce support ? Est-ce qu'on aurait inventé l'objet parfait qui signifierait la fin de l'histoire ou, en tout cas, celle du cinéma ou du rapport aux images ? Est-ce qu'on va vers une perfection de cet objet qui aurait trouvé enfin sa forme définitive ? Est-ce qu'on a, du point de vue de la maniabilité ou de la fonctionnalité, vraiment dépassé la cassette VHS, qui a été un saut peut-être encore plus grand que le DVD dans la mesure où ça a été la première fois que, littéralement, on a pu avoir le cinéma en main ? Faut-il imaginer que le DVD n'est qu'une situation transitoire et qu'on évoluera vers d'autres supports ? On a le sentiment que cet objet résume une certaine partie des attentes historiques de la cinéphilie.

Peut-être Régine Vial voudriez-vous avancer quelques idées sur le travail d'accompagnement, le travail éditorial autour des films d'Eric Rohmer en DVD, ou tout simplement, en préliminaire, réagir à ce qu'a dit Jean-Michel Frodon ?

**Régine Vial :** Je trouve que ce que dit Jean-Michel Frodon est tout à fait passionnant et répond en tout cas très clairement aux désirs des cinéastes. Les réalisateurs aujourd'hui ont envie de faire exister les DVD, d'avoir leurs films en DVD et je pense que c'est un désir qui va bien au-delà de l'objet. En ce qui concerne Rohmer, mais aussi avec beaucoup d'autres auteurs avec qui je travaille aux Films du Losange, on souffre du fait que **les films vivent de moins en moins longtemps dans les salles.**

Si je prends mon exemple de distributeur, il m'arrive très fréquemment de travailler six mois sur un film et puis, en trois semaines, le film a presque disparu de l'affiche. On est

alors comme orphelin. On a travaillé des mois sur une chose, on l'a fait naître, exister, mais elle est immatérielle et meurt si vite.

Il y a quelque chose que je ne connaissais pas, même il y a dix ans quand existait la cassette vidéo, et que je ressens très fort aujourd'hui dans mon travail de distributeur. Je fais naître un film au cinéma et je l'accompagne jusqu'au DVD. Je travaille l'objet DVD avec le metteur en scène, avec le désir de faire connaître le film et de le faire aimer au public. Ce que dit Jean-Michel me paraît très juste : le DVD est un espace de vie et un espace de parole.

En ce qui concerne l'espace de parole, il y a beaucoup de DVD où la parole des bonus n'est pas très intéressante. Je vais revenir à l'exemple précis d'Eric Rohmer.

Eric Rohmer est un cinéaste qui a très peu parlé en dehors de ses films, il s'est très peu fait photographe, il a fait très peu d'émissions de télévision et il déteste parler en dehors de la presse écrite. Pour l'élément DVD, se posait alors un vrai problème : comment faire exister tous ses films ? Nous en avons 21 aux Films du Losange, 21 négatifs de films répartis par cycle, puisqu'il y a les *Contes moraux*, les *Comédies et proverbes*, les *Contes des quatre saisons*, plus quelques films historiques. Ce qui a été formidable, c'est que justement, **Rohmer a toujours souffert du fait que le cinéma allait trop vite**, que les films quittaient trop vite les salles, même si ses films sont restés longtemps à l'affiche à Paris et qu'il n'est donc pas le plus malheureux dans ces exemples. **Travailler sur le DVD a été pour lui une grande « rassurance »**. Il s'est rendu compte que son négatif était préservé, qu'on allait avoir un master, qu'on allait restaurer les masters, qu'il n'y aurait plus des petits poinçons de fin de bobines à la fin des internégatifs, qu'on allait avoir une espèce d'image qui n'allait pas être altérée par le temps... Nous possédons donc au Losange ses négatifs, nous avons sorti tous ses films, nous avons tout le matériel sur ses sorties à l'étranger, nous avons une somme de choses qui nous appartient, et on a essayé de réfléchir avec lui, sur ce qu'on pouvait donner aux spectateurs de DVD pour enrichir l'œuvre, pour qu'il y ait plus de parole, plus d'intérêt. Lui-même a réfléchi et a eu plusieurs propositions. Il a mis sur ces DVD des courts-métrages intéressants parce qu'il les avait faits au moment de la Nouvelle Vague et qu'ils sont précurseurs, je pense notamment à des films comme *Nadja à Paris, une étudiante d'aujourd'hui*. C'étaient les premiers courts-métrages réalisés « méthode Nouvelle Vague » et donc, quand on les met avec *La Boulangère de Monceau* ça donne particulièrement du sens à l'ensemble. Mais, comme nous n'avions pas de document image et que Rohmer déteste se voir à l'image, on a continué à réfléchir et à travailler des pistes. Avant d'être le cinéaste que vous connaissez, Eric Rohmer a travaillé jusqu'à l'âge de 40 ans à la télévision scolaire au CNDP et y a fait beaucoup de films comme *Entretien sur Pascal*, *Métamorphose du paysage*, *Louis Lumière* que beaucoup d'entre vous connaissent. Ces films sont au CNDP et ne sont pas utilisés, la télévision scolaire ne les montrant que quand un festival les demande. Ce travail est un peu l'embryon de son œuvre. Je pense par exemple, au document *Entretien sur Pascal* qui est passionnant par rapport à *Ma Nuit chez Maud*. Si je prends le documentaire

*Métamorphose du paysage*, il fait tout un travail sur l'architecture et quand on connaît l'œuvre d'Eric Rohmer et qu'on sait combien dans *Les Nuits de la pleine lune*, dans *L'Amie de mon ami*, l'architecture lui a tenu à cœur, c'est un document passionnant pour comprendre tous les sujets qui l'ont intéressé. Dans les films de la télévision scolaire, il y a en effet tous les sujets qui l'ont intéressé plus tard dans ses longs-métrages. Donc, on a pris un certain nombre de films de la télévision scolaire que le CNDP a restauré. Le CNDP nous a autorisé à les dupliquer pour qu'ils accompagnent les longs-métrages dans les éditions DVD.

Par ailleurs, il y a la création propre d'Eric Rohmer. Sur chacun de ses films, il a fait des émissions de radio à France Culture, notamment avec Michel Ciment, avec Claude Jean Philippe, avec Serge Daney. Il a souhaité les reprendre et il a pris un thème dans chacune d'elles qu'il a illustré et qu'il a commenté personnellement. Par exemple, pour un film comme *Les Rendez-vous de Paris*, il explique à la radio comment il a tourné sur le plateau de Beaubourg incognito, avec une petite caméra 16mm, en se mettant dans la foule avec ses personnages et, en image, on peut voir tout ce travail de mise scène dans le DVD. En plus, il le compare à d'autres films, comme à *La Femme de l'aviateur* par exemple. **Sur ses DVD, il illustre donc toute sa pensée par des extraits de films.** C'est lui-même qui l'a fait, et donc c'est particulièrement intéressant.

On a également travaillé avec un fonds passionnant de l'INA qui n'est pas utilisé. Jean Douchet nous a d'ailleurs beaucoup aidé dans ce travail. Pour Rohmer, l'idée était d'avoir une somme de choses qui donne du sens. C'est-à-dire pas dans l'idée d'accumulation, ou d'explication, mais pour faire sentir quel était son souci, son inspiration, vers quelle chose il essayait de tendre à la fois dans le sujet, dans sa mise en scène, dans ses problèmes de mise en place, du temps, de l'espace. Là, je trouve que le travail qu'il a fait - puisque c'est lui qui a fait tous ces bonus - est particulièrement intéressant. Il a fait également les **chapitrages** qu'on a plutôt travaillés par rapport aux dialogues du film. C'est un travail aussi par rapport aux couleurs parce que pour lui chaque film a une couleur, donc **l'habillage** de chaque DVD est lié à l'habillage à la couleur du film. C'est une chose à laquelle il tient tout particulièrement. Donc le bleu est un bleu précis, pour certains films, c'est un bleu marine. Je crois qu'il a été heureux de faire ce travail qui sortira l'année prochaine en trois vagues et il y aura une intégrale à la fin de l'année.

J'ai été très heureuse de faire ce travail avec lui parce que **ça accompagne le travail du distributeur.** Je rejoins les propos de Jean-Michel Frodon, car je pense que le DVD est très complémentaire de la salle. En France, beaucoup de gens qui vont au cinéma aujourd'hui y vont sur la notion d'auteur. Je pense qu'on va voir le dernier film de Rohmer, de Rivette, de Lars von Trier... La sève nouvelle, le goût, **la curiosité et l'amour du cinéma se passent bien sûr dans le film et dans les salles, mais le fait que les DVD existent, cela nourrit, enrichit et renforce cette notion d'auteur.** On va sortir le prochain Lars von Trier, et il faut que tous les fans puissent voir *Elements of crime*, *Epidemic*. J'irais même jusqu'à dire, que je trouve

dommage que le DVD ne soit que dans des magasins et pas dans des lieux comme les cinémas. Je pense que plus on est fort sur un auteur, plus on le fait connaître, plus on le propose aux spectateurs, plus on transmet quelque chose et plus on donne de l'intérêt. Je trouve que pour ça le DVD donne de l'amour du cinéma et de la vie.

**Frédéric Boyer :** Je veux bien rebondir sur ce que dit Régine Vial. Je comprends qu'elle soit optimiste sur le DVD quand on a 21 titres de Rohmer et que la cassette n'est plus référencée dans aucun endroit, dans aucune FNAC pour ne pas les citer. C'est indispensable de les sortir en DVD, d'autant plus que tous les efforts qu'elle fait sur les films ne sont récompensés parfois que par quinze jours de sortie du film en salles, alors que le DVD est beaucoup plus valorisant.

Je ne suis pas tout à fait d'accord avec ce qu'a dit Jean-Michel Frodon. Je ne pense pas du tout - pour aller vite - qu'il y ait un espace de parole autour du DVD. Une fois qu'on a acheté un DVD, il ne se passe pas grand-chose. **Le DVD est un objet qui ne s'échange pas, qui ne se prête pas, qui se garde, même plus qu'un livre, et qui n'est pas du tout un objet d'échange.** Il est même le contraire de ce qui se passe quand on va au cinéma. Quand on sort d'une salle, on a envie d'en discuter et d'avoir des avis, même contradictoires. Quand on achète un DVD (je ne parle pas de quand on le loue qui est une autre façon de voir les choses qui me paraît beaucoup plus intéressante et beaucoup plus économique puisqu'il y a aussi l'aspect économique qui est très important) autour de 28, 30, 35 € et parfois sur les DVD d'importation 45 €, on a envie d'une seule chose c'est de l'aimer et surtout pas de le discuter. Si on va au cinéma, on n'a pas fait un acte de consommation quand on achète notre ticket. Quand on achète un DVD, on a consommé et surtout on va le défendre. Donc on va acheter déjà un film qu'on aime ou qu'on a déjà vu. La plupart des gens qui achètent des DVD ne les regardent jamais. Jean-Michel Frodon regarde les films en entier, mais autour de moi, très peu les voient en entier. C'est bien pour ça qu'on ne peut pas passer du DVD à la cassette parce que les images ne sont pas de la même qualité. Très souvent on a la télévision et on passe du DVD à TCM et à autre chose. Donc c'est aussi une autre façon de voir les films. Il faut approcher différemment les films.

**Jean-Michel Frodon :** Je vais revenir sur l'emploi du mot « échange ». Je voulais dire qu'on a des choses à exprimer sur les films achetés en DVD, y compris pour les défendre et c'est même pour ces raisons qu'on a dépensé tout cet argent-là, parce qu'on a ce rapport intensif avec ces films. On découvre sur le support DVD des éléments nouveaux qui rendent possible de nouvelles formes de parole. Le film est le point de départ d'un échange et, éventuellement, on peut retourner dans telle ou telle séquence, grâce à la nature même du DVD. Je peux juste témoigner d'avoir entendu des gens me re-parler de films grâce au DVD, dans des termes nouveaux, en ayant vu autre chose...

**Frédéric Boyer :** C'est vrai, mais, généralement, quand on discute de DVD, on ne parle que de l'édition, que du bonus qui est un travail très intéressant mais, généralement, pas du film. Contrairement au livre, je pense qu'il y a assez peu de bouche-à-oreille pour le DVD.

**Régine Vial** : Je ne suis pas d'accord ! Au bureau, avec mes collègues qui achètent des DVD on parle des films et du bonheur de les avoir revus.

**Frédéric Boyer** : Certes, mais le bouche-à-oreille fonctionne moins bien que pour les livres et que pour les films qui sortent en salles. J'espère que cela va changer, qu'on va pouvoir dire : « *va acheter ce DVD* ». Je ne pense pas que cela fonctionne aujourd'hui, je ne suis pas aussi optimiste.

**Bernard Benoliel** : Jean-Michel Frodon disait qu'en France on était plus tourné vers la vente, avec l'idée de thésaurisation, que vers la location des DVD. Comment explique-t-on cette exception européenne ? **Est-ce que c'est la politique des auteurs qui se serait élargie à l'ensemble des comportements d'achat ?** Est-ce à dire que finalement, on veut avoir « tout Hitchcock » ? Est-ce que la politique des coffrets est une chose qui se développe de manière homogène partout en Europe, ou est-ce que c'est une spécificité française avec l'idée de la collection, l'idée d'acheter un auteur ?

**Frédéric Boyer** : Pour le coffret, la spécificité est française et américaine.

**Jean-Michel Frodon** : Il y a aussi un élément sociologique de réponse. Il y a en effet en France un rapport plus à l'achat qu'à l'emprunt, qui ne commence pas avec le DVD, ni avec la vidéo. On sait que dans d'autres pays, on fréquente davantage les bibliothèques, on emprunte plus de disques et de livres. La propension à la « thèque » est un phénomène que les spécialistes de la culture ont identifié en France depuis bien longtemps, bien au-delà du cas des films.

**Bernard Benoliel** : Jean-Michel Frodon a parlé d'une incitation - via le DVD - à la restauration des films et Jérôme Larcher me disait que « restauration » ne lui paraissait pas le terme approprié. Pourriez-vous en dire plus et préciser par ailleurs si le DVD a permis une ouverture à des cinématographies indépendantes, marginales, ou parallèles ?

**Jérôme Larcher** : Il faut effectivement parler de l'édition du DVD telle qu'elle se fait aujourd'hui en France qui, en dehors de cas particuliers, est assez pauvre. Par exemple, tout ce qui concerne les films marginaux et les films des années 70, n'ont pour l'instant aucun accès au DVD. J'irais même plus loin, j'ai l'impression qu'on édite surtout les films un peu « star » des cinéastes. Par exemple, il est très facile de trouver des films comme *Citizen Kane*, par contre il est très difficile de trouver *Mr. Arkadin*. **Il y a donc une logique du « best of » via le DVD**, même si on est aux prémisses du travail des éditeurs en France.

Je voulais revenir sur **la restauration** et commencer à **démystifier la qualité de l'image du DVD**. En tout cas, en France, les éditeurs ne font pas un travail très précis sur la restauration. Je pense qu'on peut parler de restauration pour l'instant pour un travail sur une copie à la Cinémathèque, en revanche pour le DVD, cela ne paraît pas le terme approprié. Je préfère - du moins c'est ce qu'on s'était dit aux *Cahiers du cinéma* lorsqu'on préparait le numéro spécial sur le DVD - qu'on parle de « **rénovation** ». Je ne vais pas rentrer dans des considérations techniques, mais il me semble qu'entre l'image du DVD et l'image pellicule, il y a un gouffre. Jamais on approchera la qualité pellicule sur DVD. En revanche, quand Rohmer s'intéresse à retravailler l'image, il faut ré-étalonner l'image pour le support DVD, c'est tout un procédé numérique. Mais malheureusement, la plupart du temps, le cinéaste et le chef opérateur ont disparu. On ne sait pas qui travaille sur le film et sur le vrai étalonnage de la copie. Par exemple, j'ai vu récemment un film de Tod Browning *Le Cauchemar de Dracula* où alors même que l'image était très lisse, très propre, il n'y avait aucune nuance entre les noirs et les blancs, c'était assez plat finalement.

De plus, il y a également **le travail sur le son**. Certains éditeurs se disent : « *puisque le consommateur a acheté un équipement avec quatre enceintes, il faut lui permettre de le rentabiliser* » et il n'hésite pas à spatialiser le son dans toutes les pièces. C'est ce qui se passe, par exemple, avec les films de Bergman. Jusqu'à preuve du contraire, je ne suis pas sûr que Bergman voulait qu'on entende par derrière la voix de Max Von Sydow. Ce genre de pratiques a un coût considérable, qui est à peu près celui qu'on fait sur pellicule. Le ré-étalonnage d'un film sur le support numérique qu'est le DVD coûte cher et surtout, on ne fait pas appel à des gens susceptibles de **respecter l'intégrité d'un film**. C'est pour ça que le terme de restauration ne me paraît pas approprié. Je me demande toujours si on ne peut pas permettre à des éditeurs qui naviguent dans une économie assez réduite, tant du point de vue de la restauration que de l'édition, de recevoir une sorte d'aide pour pouvoir graver sur CD les films de manière beaucoup plus exigeante et beaucoup plus belle. J'avais toujours vu *L'Homme tranquille* de John Ford dans des copies délavées ou sur des vieilles VHS. Sur le DVD, le travail sur la couleur est assez laid, alors que les couleurs sont effectivement rénovées. Elles sont très propres et ça ressemble beaucoup à du papier peint.

En ce qui concerne la critique, on s'est demandé en faisant le numéro hors série sur le DVD des *Cahiers du cinéma*, s'il était possible d'écrire sur un film, à partir du moment où il

était gravé sur DVD, et surtout, en quoi cela pouvait modifier le discours critique. En fait, on s'est très vite aperçu que ça amplifiait une manie du cinéophile qui était son goût pour le fétichisme, par exemple, sur telle couleur dans tel film de Nicolas Ray. Les bonus, tels qu'ils se font actuellement, sont en grande partie inintéressants. Dans toutes les revues, les quotidiens, journaux, hebdomadaires, il y a désormais une rubrique DVD, mais c'est plus ou moins la critique du film ou une réévaluation du film, et il y a généralement deux lignes sur le bonus, pas plus. Comme Stéphane Bouquet en parlait au sujet d'Internet, je pense qu'il faut **réinventer un appareillage critique qui puisse s'adapter au DVD**. Dans les années 60, Jean Douchet intervenait dans les salles de cinéma, maintenant il commente des scènes dans des bonus de DVD. Je pense qu'on entrevoit à peine à quel point l'intervention de la critique peut être différente, peut travailler beaucoup plus avec les images, avec le montage et peut être passionnante.

**Frédéric Boyer** : Cette question me frappe beaucoup dans les accompagnements du DVD. Sauf exception, on utilise très peu les moments de commentaire, je ne dis pas ceux du cinéaste, mais ceux d'un critique qui pourrait faire une analyse de séquence avec la preuve par le DVD.

**Jérôme Larcher** : Je pense que beaucoup d'éditeurs s'imposent une charte selon laquelle il faut un commentaire du cinéaste en voix off ou un « making-off ». Or, c'est à chaque film qu'il faut adapter un « making-off » ou un commentaire. Je prends deux exemples :

- Les bonus réalisés par Philippe Truffaut et Bertrand Lutz pour le coffret Depardon édité par Arte. Au lieu d'entendre la voix off de Depardon pendant qu'on regarde le film, les réalisateurs ont préféré filmer le cinéaste, le cadrer devant nous. Depardon réagit sur ses films qu'il voit à la télévision, à côté de la caméra, tandis que le spectateur voit l'image du film à gauche du cinéaste. Le spectateur voit ainsi Depardon être confronté à la vision de ses films, le voit gêné, intéressé, par telles ou telles séquences et ce travail est très intéressant.

- Le commentaire de Jeanne Moreau sur le DVD de *Jules et Jim*. Là, le choix de la voix off a du sens, parce que l'actrice commence à se mettre à chuchoter selon que telle séquence lui rappelle telle ou telle chose.

Mais, en général, il n'y a pas de réflexion sur comment faire un commentaire en voix-off. **Il y a du cinéma à faire dans un DVD** : on peut avoir des émotions de cinéma en regardant un DVD ou un bonus de DVD, mais on ne donne pas les moyens aux éditeurs de travailler à ça.

Par ailleurs, le DVD a aussi un impact sur la production d'un film dont on ne mesure pas encore l'importance. Désormais, chaque cinéaste commence la réflexion sur son film en ayant aussi en vue le DVD. Il y a cependant des effets gênants. Prenons l'exemple d'*Esther Kahn* d'Arnaud Desplechin. Il y a eu une version montrée au Festival de Cannes qui durait



2h30, puis le film est sorti en salle avec beaucoup de scènes coupées, et enfin le film a été édité sur DVD en version longue. Je pense qu'à cause du DVD, le compromis entre le cinéaste et le producteur est un peu en train de disparaître, avec le discours du producteur qui dit au cinéaste « *tu as le DVD pour avoir ta propre version* ». J'ai un peu peur que parfois la salle de cinéma devienne un terrain de préparation à la sortie du DVD. D'autant plus que les scènes coupées deviennent une plus-value commerciale dans le cadre de l'édition DVD.

**Intervention salle. Question de Laura Koeppel<sup>4</sup> (exploitante)** : J'ai des remarques à faire sur *Esther Kahn*. Il faut quand même savoir que le film est aussi sorti ! Je ne suis pas tout à fait convaincue que le DVD soit une réponse aux problèmes de sorties en salles. Le DVD a une vraie utilité de travail et de découverte. Mais, en même temps, ce qui me frappe dans tout ce que vous avez dit, c'est que la question du DVD met le doigt sur des points extrêmement sensibles auxquels nous sommes tous confrontés dans l'existence du film, du cinéma. Je parle du film dans sa matérialité qui est encore celle de la pellicule et de la rencontre en salle. Je vais reprendre l'exemple d'*Esther Kahn*. Je précise que la version intégrale joue depuis deux ans dans une salle à Paris, au Panthéon, pour ne pas la citer. C'est important de le dire surtout quand on a été choqué par le fait que le film soit sorti en partie tronqué. Et finalement, c'est dans une salle avant la sortie en DVD, qu'on a pu le voir dans une version intégrale.

J'ai par ailleurs des petites remarques, notamment sur l'idée de la qualité supérieure de l'image DVD qui permet de ne plus avoir les scratches des copies abîmées. Un jour j'étais à la FNAC et je vois *L'Homme tranquille* en standard diffusé sur une Télévision en 16/9<sup>ème</sup>. L'image était complètement déformée. Dans une salle de cinéma, un projectionniste qui passe un film en scope et qui oublie de mettre un objectif, ça fait tout de suite réagir les spectateurs. Là non. En fait, quelle est la perfection de restitution du film en DVD ? Celle qui permet de voir des films tronqués dans des formats qui ne sont pas les formats originaux ? Alors après on va discuter pendant des heures sur le bonus, sur l'art visuel, etc. Mais si on a vu le film dans le mauvais format, cela n'a aucun intérêt ! Je ne dénigre pas l'objet en lui-même, d'ailleurs je loue moi-même des DVD pour préparer mes séances de ciné-club, pour revoir le film, revoir les bonus et réfléchir, donc ce n'est pas un objet que je rejette en soi.

Revenons sur l'idée que grâce au DVD on va remettre en circulation des copies. Alors ça, c'est l'arbre qui cache la forêt ! On a tous pu revoir avec plaisir en salle *Le Dictateur*. Maintenant, il y a le DVD c'est génial ! Mais la forêt, c'est la situation de certains films américains. Par exemple, l'année dernière, on a voulu faire juste avant la sortie du DVD une nuit du *Parrain*. On a téléphoné à UIP (le distributeur), qui nous a répondu « *Pas de problème pour les droits, mais on n'a pas de copies* ». Il n'y a pas de copies du *Parrain I* et *II* en France !

---

<sup>4</sup> Membre du Collectif d'experts

J'appelle Bernard Benoliel à la Cinémathèque qui me dit qu'UIP n'a pas déposé de copies à la Cinémathèque française donc, il n'y a pas de copies du *Parrain I* et *II*. J'appelle toutes les autres cinémathèques et je finis par trouver une copie des deux films à la Cinémathèque suisse donc en double sous-titrage, mais bon... Entre temps, je rappelle UIP, pour qu'ils nous préparent la copie du *Parrain III*, que eux avaient encore gardé et je m'entends répondre « *Je ne sais pas si on aura pas détruit la copie d'ici là* ». Effectivement, le DVD va permettre de voir des films qu'on ne pourra plus voir en salle mais il ne va pas sauver le cinéma.

**Jean-Michel Frodon** : C'est un peu par ça que j'avais commencé, en disant qu'on était arrivé au DVD comme moyen de se poser des questions et d'interroger la situation du cinéma. Néanmoins, je suis frappé dans ce que j'ai entendu, aussi bien de la part de Jérôme Larcher que de Laura Koepfel. Il y a beaucoup de dénégation. Évidemment que la majorité du travail est faite par des gourgandins qui le font mal ou qui le font pour s'en mettre plein les poches ! Mais en aucun cas ça ne doit disqualifier une démarche, des hypothèses de travail, y compris des possibilités de travail par des gens qui n'ont pas énormément de moyens ! Je doute que Les Films du Losange en aient considérablement. Je sais le travail d'édition qui a été fait autour des films par Bergala au CNDP. **Il y a des engagements forts par des gens qui veulent travailler à partir du support DVD dans des logiques qui ne sont pas forcément des logiques de très grande distribution** et qui permettent de retrouver des images de meilleure qualité.

Dans cette dénégation, il y a un problème réel, un problème auquel nous avons tous à faire là, et qui est : de quoi parlons-nous ? Si on ne parle que depuis « la vieille cinéphilie », on va juste accompagner une agonie, même si elle est romantique. Il y a des hypothèses de travail, des hypothèses de modification, des hypothèses qui mettent en crise y compris le rapport à la rayure et le fétichisme de la rayure ! Quand Laura Koepfel dit : « *c'est l'arbre qui cache la forêt* », pardonnez-moi, mais l'arbre cache l'absence de forêt car ces copies n'existaient pas davantage avant ! Ces films américains n'étaient pas plus là il y a 5 ans avant l'apparition du DVD ! De quelle forêt parlons-nous ? Il y a des avancées ponctuelles, inégales, mais je pense qu'on a à se réjouir du fait que des gens puissent voir les films dans de bonnes conditions.

Par ailleurs, il y a l'histoire des « best of ». Cela ne vient pas du DVD, c'était déjà vrai de l'édition cassette, mais il y a un phénomène qui est synchrone du DVD pour une raison qui a à voir avec l'état général des technologies. Aujourd'hui les serveurs informatiques permettent de trouver n'importe où dans le monde un DVD d'un film quand il existe et de le recevoir chez soi. Globalement, cet **immense entrepôt virtuel, où sont accessibles l'ensemble des DVD**, est très supérieur à ce qui n'a jamais été accessible en termes de nombre de films, nulle part dans le monde, sous aucune forme, ni copie, ni salle, ni Cinémathèque, ni cassettes vidéo chez les loueurs et chez les marchands. Je suis dans la

démarche d'être critique sur chaque objet qu'on nous montre. Je pense qu'il faut dénoncer les vilaines éditions et les films en situation d'être mal vus. La réaction sur le format de vision n'a de sens que par rapport à des gens qui se posent ce problème-là ; les gens ne se posent ce problème-là que pour autant qu'ils ont déjà un rapport exigeant avec le cinéma et pas un rapport formaté par la télévision. Ils n'auront ce rapport-là qu'à partir d'une valorisation des films eux-mêmes.

Je voudrais maintenant revenir à ce que disait Jérôme Larcher sur **l'écriture critique à partir des bonus et des éditions DVD**. Il formule un reproche grave adressé à nous qui écrivons : nous n'avons pas inventé une manière d'écrire sur le DVD de nature comparable à ce qu'est aujourd'hui cette forme supérieure qu'est la critique de cinéma. Des éditeurs DVD ajoutent des bonus en se disant que ni les spectateurs ni les critiques ne s'en préoccupent. En revanche, les revues spécialisées de DVD parlent des bonus et ce sont elles qui sont prescripteurs en matière de DVD. **C'est à partir des bonus et pas des films qui les accompagnent que ces revues sont des prescripteurs**. Du coup, les éditeurs collent des bonus nuls et à moindre coût, pour susciter l'écriture des vrais prescripteurs qui sont les journaux spécialisés des DVD. Donc, il y a un enjeu autour des bonus. Mais l'enjeu c'est aussi qu'on peut faire autre chose, il vaut mieux être dans un rapport d'exigence que de dire que « de toute façon c'est nul ».

**Bernard Benoliel** : Est-ce que par rapport à ce que vous disiez les uns et les autres sur la piètre qualité de certaines éditions DVD, il ne faudrait pas en appeler à la puissance publique ? Et qu'est-ce que cela signifie ?

**Jérôme Larcher** : Cela signifie déjà **aider les éditeurs à avoir l'argent nécessaire**. Le coût pour graver des disques, pour restaurer une copie, pour travailler sur le son, est très élevé. Les éditeurs qui n'ont pas beaucoup d'argent, surtout lorsqu'il s'agit d'éditer par exemple des vieux westerns de John Ford, devraient bénéficier d'une aide d'une institution. Le DVD est un très bel objet, tout jeune, qui devrait bénéficier d'un travail créatif autour des bonus. Il est un complément du film en salle, et à ce titre, je pense qu'il faut de l'argent pour soutenir les éditions DVD. De toute façon, un western de John Ford ne se vendra pas à plus de 2000 exemplaires, et, si on veut que le film existe sur DVD dans de très bonnes conditions, il faut aider les éditeurs.

**Régine Vial** : Je voudrais revenir à ce qu'a dit Laura Koepfel. Éditer un film dans un mauvais format n'est pas professionnel, c'est un manque total de respect ! C'est vrai. Mais le vrai problème lié au DVD est que le déficit est surtout dans la pensée, dans la réflexion sur ce qu'on peut faire du DVD. Par exemple, Nicolas Philibert a fait avec les Éditions du Montparnasse un coffret sur ses quatre films. Je ne peux pas dire qu'éditer un coffret de

quatre documentaires va rapporter beaucoup d'argent aux Éditions du Montparnasse qui ont fait un travail magnifique. Je pense que c'est une question d'investissement de pensée et d'amour des films qu'on édite, et qu'il y a actuellement un gros déficit.

**Intervention de la salle. Question de Jacques Martineau (Réalisateur)** : Je voulais dire un petit mot puisqu'on parlait de « nouveaux regards cinéphiles » par rapport au DVD. Je l'entends naître ce nouveau regard cinéophile lié au DVD. J'entends qu'on se plaint du fait que les restaurations du son sont mauvaises, que l'image a été mal rénovée, que les catalogues des auteurs ne sont pas exhaustifs. Or, en termes de cinéphilie classique, on s'était fait une raison. On allait voir des films en salles dans des copies déplorables avec un son épouvantable et on savait bien qu'une grande partie de grands auteurs n'était plus accessible. On le savait. Donc on voit bien que le DVD crée un « nouveau regard cinéophile » qui est un regard - je m'excuse - **hystérique**, puisqu'il y a le DVD, tout devrait être édité. N'importe qui, qui travaille par exemple dans la littérature, sait que même parmi les grands auteurs de la littérature française et mondiale, rares sont ceux qui possèdent une édition intégrale et exhaustive. **Il y a bien un « nouveau regard cinéophile » qui naît autour du DVD, qui crée ces exigences**, après je ne trouve pas très utile de se plaindre des éditions et de ces choses-là. Oui, ça crée un nouveau besoin ; oui, ça crée une nouvelle cinéphilie qui est plus compulsive que l'ancienne, différente qui veut de l'exhaustivité ! Vous disiez : « *Il y a des films des années 70 qu'on ne peut plus voir* ». Ca fait longtemps qu'on ne peut plus les voir ! Tout d'un coup, le fait que le DVD existe, crée ce besoin de revoir les films sous une forme ou une autre. Cela crée un appel de la part de cinéphiles qui disent : « *Puisque ces galettes sont si bon marché, pourquoi on n'a-t-on pas accès à un patrimoine qu'on avait oublié, abandonné ?* ».

Ce que je trouve intéressant dans l'intervention de Jean-Michel Frodon, c'est cette idée que le DVD crée un nouveau rapport au film. Je le compare au rapport au livre. C'est comme si on était passé de la culture orale à la culture écrite. L'intermédiaire qui était le rouleau de parchemin, là, a été la cassette, qui n'était pas très pratique, et qui serait tout d'un coup devenue un objet feuilletable, et accumulable. Je me reconnais tout à fait dans l'histoire des « *thèques* ». J'achète des DVD juste pour les avoir, que ce soient des films que j'ai vus ou pas, parce que ce sont des classiques et que je me dis qu'ils seront bien chez moi. Un jour, j'aurais peut-être envie de les voir. Je fais la même chose avec les livres. Chacun a des livres chez soi qu'il a achetés, et qu'il n'a peut-être jamais lus mais qu'il est content d'avoir. C'est une pratique cinéophile, elle est ce qu'elle est. Ce qui est nouveau c'est **le feuilletage** : on peut se promener dans le film d'une façon différente. Par rapport à la question du zapping, je dirais **qu'on ne peut feuilleter que si on a vu dans la longueur. À ce moment-là, l'œuvre a son propre temps, de la même façon qu'un roman**. Personne ne se plaint qu'on a des livres chez soi, qu'on les feuillette et qu'on va relire une page de Proust ou qu'on lise le livre à l'envers. On n'a pas à se plaindre à partir du moment où on a **un public cultivé qui**

**construit une première vision qui est celle de l'auteur.** Puis, il peut y avoir une nouvelle pratique qui est : « *J'ai le droit de sauter des scènes qui m'ennuient* ». Pourquoi pas ! J'ai chez moi des DVD de films que je n'aime pas dans leur intégralité. J'aime bien aller voir une scène que j'adore comme une page particulièrement belle dans un roman qui, dans sa globalité, m'ennuie.

J'aimerais revenir sur les « making off », les commentaires, bref, sur tout ce qui est supplément. Est-ce que ça ne peut pas faire naître une fausse vocation, c'est-à-dire l'émergence d'une fausse cinéphilie ? Est-ce qu'il n'y a pas le risque de faire perdre au cinéma une partie de son aura, c'est-à-dire l'esprit de communauté dans une salle de cinéma, la liberté d'analyse qui peut être niée par le commentaire des réalisateurs et même son mouvement, c'est-à-dire en le morcelant par chapitrage ? Est-ce qu'on ne perd pas aussi le fait que le cinéma est avant tout une forme qui est en déplacement. Est-ce que posséder un film ce n'est pas ne plus être possédé par un film ?

**Jean-Michel Frodon** : Oui ! Il y a changement et mutation. S'il n'y a pas de mutation, il y aura la mort de ce dont parle. A partir de là, je suis à la fois curieux de ce qui va se passer et je crois qu'il faut être très exigeant sur les conditions dans lesquelles cela se passera et très critique au cas par cas. Mais, il faut aussi avoir un peu confiance dans les artistes et dans ceux qui travaillent à leurs côtés, en n'étant pas d'emblée dans une mélancolie, dans un sentiment de la perte.

**Intervention de la salle. Question d'Antoine Leclerc (Délégué général, Carrefour des festivals)** : Je fais partie des gens qui programment, « des instances de désignation ». Je ne sais pas si elles sont classiques ou anciennes ; en tout cas, elles sont matures, en témoignent les 15 ans du Festival d'Angers et les 25 ans de Clermont Ferrand ! L'engouement pour les DVD ne peut pas ne pas questionner et interpeller les programmeurs de manifestations et de salles, avec des motifs de satisfaction, d'intérêt et d'inquiétude. Pour l'intérêt, à titre personnel, par exemple, j'ai acheté en un an plus de DVD que de VHS en dix ! Il y a effectivement un intérêt pour les bonus. **Les bonus deviennent des objets intéressants à programmer dans les manifestations**, comme, par exemple, le film d'Agnès Varda. Sur les aspects techniques, **les festivals sont plutôt à la pointe de la diffusion en vidéo**, parce qu'ils se sont posés la question il y a pas mal de temps et ont eu un effet précurseur par rapport aux salles d'exploitation traditionnelles. Quant aux motifs d'inquiétude sur la pérennité des copies films, je crois que **le DVD n'est pas la cause d'une situation qui lui préexiste et qui est douloureuse**. Certes, le DVD n'est pas la solution. En revanche, il offre peut-être une nouvelle accessibilité aux œuvres. Comme le disait Jean-Michel Frodon, on peut auprès de la fnac.com et de Vidéosphère obtenir en 48h certaines raretés en DVD. Cela rend peut-être

d'autant plus incompréhensible le fait que parfois, pour des rétrospectives ou pour des hommages, on ne puisse pas présenter ces mêmes films. Il y a quand même une petite interrogation qui ne concernera jamais les Films du Losange. Je suis convaincu que Régine Vial rendra toujours possible la diffusion en 35 mm des films de Rohmer, parallèlement au travail d'édition DVD et de restauration pour les deux supports. En revanche, la priorité DVD, en termes d'investissement, ne va-t-elle pas s'ajouter à quelque chose qui existe déjà dans les grands groupes intégrés qui est la priorité aux télé-diffuseurs ? Là, je sais que Bernard Bénoliel, à la fois programmateur de festival et responsable de la diffusion à la Cinémathèque, est bien placé pour savoir que pour des grands groupes, la question de maintenir en Béta, en master vidéo, est essentielle pour des raisons de revenus, qui n'ont rien à voir avec ce que nous, programmateurs de festivals ou de salles, pourront proposer avec un minimum garanti ridicule de 250 euros. Peut-être qu'à terme, la priorité DVD peut rajouter au fait que certains n'auront rien à faire de la diffusion 35 mm ! La question de l'arbre qui cache la forêt m'interpelle. Le travail de MK2 sur Chaplin est extraordinaire et je tiens à saluer Alain Bergala qui a participé au travail de bonus vraiment remarquables. En revanche, une partie de la forêt reste occultée. En attendant que les copies 35 mm soient restaurées, il y a une rétention de ces copies de films de Chaplin. Et je souhaite beaucoup de courage aux responsables de salles et de festivals qui souhaitent les programmer !

**Régine Vial** : Vous avez raison. Pour les distributeurs et les gros opérateurs, notamment les distributeurs qui sont des chaînes de télévision, comme Canal +, M6 ou TF1, le souci des sorties en salle se concentre effectivement sur la nécessité de mettre très vite 800 copies, 400 copies, ou un maximum de copies, en salle, avec une rotation très rapide. La question de la conservation des copies se résume pour eux à un coût. Il n'est plus un souci, il n'est plus un devoir. Tout distributeur doit avoir des copies pendant toute la durée de son mandat pour vous les proposer, même si ça a un coût de stockage. Mais ce n'est pas du tout l'intérêt de gros distributeurs ! **La salle sera toujours le lieu où naît le film.** C'est là où demeure un très gros enjeu financier parce que le nombre d'entrées reste un critère important. Je pense qu'effectivement, très vite après, la salle n'est plus le souci des gros distributeurs. C'est un vrai problème qu'il faudrait peut-être poser aux pouvoirs publics.

**Jean-Michel Frodon** : Certes, mais il y a besoin de distinguer la question du support 35 mm et celle de la salle. On peut avoir en salle une projection à partir du support DVD. C'est un problème compliqué auquel est confrontée l'ensemble de la filière cinématographique et notamment les exploitants. L'autre question, la plus importante pour nous ici, est **la salle qui institue le film comme œuvre.** Que le film soit projeté à partir d'une galette ou à partir d'une bobine en 16 ou 35 mm, c'est secondaire de ce point de vue. L'acte fondateur du film comme œuvre de cinéma est le fait d'être montré dans ce cadre, différent et singulier, qui est la salle de cinéma. C'est pour ça que je pense que ni les diffuseurs, ni les méchants gros

monstres, vont se mettre à se moquer de la salle au motif qu'ils gagnent beaucoup plus d'argent dans les exploitations secondaires. Ils ont besoin du passage par la salle. Ce qu'il faut, c'est s'appuyer sur ce passage par la salle, car c'est la seule vraie valeur dont disposent les exploitants, et notamment les exploitants des salles de recherche aujourd'hui. L'important, c'est d'être à cet endroit-là, pas tant pour des raisons économiques que symboliques. Cette place de la salle est absolument indispensable à préserver et à défendre.

**Régine Vial** : Elle est aussi financièrement très importante. **Le prix d'achat à la télévision et le prix d'achat en DVD d'un film est lié à la vie du film en salle.** Donc, c'est vous qui faites naître et exister les auteurs. C'est dans les salles que ça se passe et pas dans le DVD, ni à la télévision. C'est vraiment dans les salles que se joue la vie artistique et économique du film.

**Intervention de la salle. Question de Françoise Calvez<sup>5</sup> (Directrice du CRAC de Valence jusqu'en 2002)** : Bien entendu le DVD a des défauts, mais il n'a que cinq ans d'existence et on ne connaît pas encore toutes ses possibilités. On en parle comme si on opposait film et DVD. **Le DVD est un film.** Il est un outil qui nous permet de voir le film dans de bonnes conditions et d'avoir une autre pratique du cinéma. A mon avis, on reportera sur le DVD la pratique qu'on a dans la salle. Les coffrets m'intéressent beaucoup. Prenez par exemple le coffret de Jean Vigo. Où pouvez-vous aller voir l'œuvre complète de Vigo ? Nulle part ! C'est quand même un apport formidable ! Je ne dis pas qu'il soit parfait, je suis tout à fait d'accord avec vous. Mais il y a au moins des tentatives pour accéder aux œuvres qu'on ne pouvait pas avoir avant. Par ailleurs, le DVD modifie notre propre pratique, tout en conservant nos choix. On a de plus en plus une **pratique collective du DVD**. Prenez par exemple des gens qui se font une soirée avec le coffret Hitchcock. Ils se réunissent et, après, discutent comme dans les anciens ciné-clubs qui n'existent plus. **Ce n'est pas la faute du DVD si les salles ont des problèmes !** Je me demande, par contre, si la re-sortie de Chaplin était une promotion du film, ou une promotion du DVD ?

**Jean-Michel Frodon** : Même si c'est une promotion du DVD, cela a permis à beaucoup de voir le film en salle, sur une bonne copie, alors qu'on ne le voyait plus dans ces conditions.

**Bernard Benoliel** : Merci de votre participation. Ce débat aura prouvé, comme le disait Jean-Michel Frodon au début, que le DVD peut être la pierre de touche d'une réflexion sur l'économie du cinéma.

---

<sup>5</sup> Membre du Collectif d'experts

## TABLE RONDE III

# PROFILS ET MOTIVATIONS DES PUBLICS

Intervention d'Emmanuel Ethis, sociologue, enseignant chercheur, spécialiste de l'analyse des publics, Université d'Avignon.

Responsable de la table ronde : Carole Desbarats, directrice des études de la Fémis, Paris.

Discutants : Cécile Brettnacher étudiante à la Fémis ; Olivier Ducastel, réalisateur ; Christophe Lamoureux, sociologue, enseignant chercheur, Maître de conférences à l'Université de Nantes ; Guillaume Luras, étudiant à la Fémis ; Stéphane Libs, programmateur au cinéma le Star à Strasbourg ; Jacques Martineau, réalisateur ; Christian Vogels, sociologue, enseignant chercheur, Maître de conférences à l'Université de Nantes.

**Carole Desbarats** : Nous allons commencer cette dernière table ronde autour de la question des publics et des motivations des publics. Je vais vous présenter les invités :

- Stéphane Libs est programmateur et exploitant d'une salle de cinéma, le Star à Strasbourg.
- Christophe Lamoureux est un universitaire de l'Université de Nantes qui a travaillé avec son collègue Christian Vogels de l'Université de Nantes également sur les publics du festival Premiers Plans.
- Emmanuel Ethis, de l'Université d'Avignon, est un spécialiste de l'étude des publics et à qui nous donnerons la parole en premier.
- Jacques Martineau, enseignant en littérature, est également scénariste et co-réalisateur avec Olivier Ducastel.
- Guillaume Luras et Cécile Brettnacher sont tous deux élèves en montage et responsables, parmi d'autres, du ciné-club de la Fémis.

Il y a dans cette table ronde, d'un côté des chercheurs à l'université, des personnes qui essaient d'objectiver un savoir, et, de l'autre, des professionnels du cinéma, ou des futurs professionnels, qui sont dans une pratique du cinéma. Nous allons donc essayer dans cette tension intellectuelle d'aborder, comme l'on fait les deux premières tables rondes, la question des « nouveaux regards cinéphiles ».

Peut-on parler de « pratique cinéphile », au singulier, quand on s'interroge sur les publics des salles, pas forcément commerciales, mais des salles comme lieu où est projeté un film, en vidéo ou en argentique, un lieu collectif dans lequel une communauté éphémère se



réunit pour voir un film ? Autour de cette question, pouvons-nous encore dire qu'il y a une pratique cinéphile ?

Reprenons deux arguments qu'Eric Briat développe dans son texte du catalogue *Images du cinéma*<sup>6</sup>. Il parle, dans un premier temps, de « *l'effacement d'une culture cinéphile de référence* ». C'est vrai que lorsqu'on fréquente des lycéens, des jeunes gens, des étudiants, on s'aperçoit qu'il existe bien une cinéphilie, mais qu'elle est distribuée très différemment de celle de notre génération. Il y a un **effacement d'une culture unique de référence** - « unique » c'est moi qui l'ajoute. Dans un deuxième temps, Eric Briat signale la question de **l'hétérogénéité des pratiques**.

Comme en témoigne notre réflexion depuis le début de ce colloque, il existe des cinéphilies en évolution et des cinéphilies complètement différentes les unes des autres. Nous allons essayer de nous intéresser à ces différentes cinéphilies, à cette question de l'hétérogénéité, de la fragmentation des cinéphilies. Cet axe me semble être assez sûr pour parler des « nouveaux regards cinéphiles ».

Pour cela, nous allons nous appuyer à la fois sur des travaux d'universitaires, et d'une manière plus modeste sur un sondage de responsables de ciné-club autour de la pratique des élèves de la Fémis, sur la pratique plus personnelle de programmeur et ainsi que sur la présentation de films lors de débats en province et à Paris avec des réalisateurs. La question sera donc : cette hétérogénéité existe-t-elle ?

Pour ma part, je pense qu'elle a atteint le cœur même de la cinéphilie. Ce matin, quelqu'un a rappelé que la cinéphilie était liée à la question du discours. C'est ce que Serge Daney expliquait très bien quand il disait que la cinéphilie suppose une parole sur les films. Or, même ça, a évolué. Emmanuel Ethis et les élèves de la Fémis en parleront. Le rapport au discours après le film est quelque chose qui ne va plus de soi. Il n'y a pas simplement le fait que les auteurs aimés et célébrés ne sont plus les mêmes, mais également le fait que des pratiques sont différentes. D'une part, la pratique de la parole et, d'autre part des pratiques comportementales différentes.

Je terminerai avec un exemple, celui de **L'Étrange Festival**. Pour préparer cette table ronde, j'ai rencontré un des deux responsables de ce festival et je lui ai posé des questions très précises. Ce festival très parisien est sur le point de s'étendre dans trois autres villes en France. Pourquoi ? Parce qu'il draine des foules qui font au minimum deux heures de file d'attente, au maximum sept à huit heures, et que ces files d'attente se passent dans un calme absolu. J'ai demandé à la directrice du Forum des Images, Laurence Hertzberg, comment elle analysait ce phénomène. Elle m'a dit qu'elle n'avait pas forcément d'hypothèse pour l'instant. Ce comportement ne correspond pas selon elle au cliché d'une foule de jeunes fascinés par cinéma de type marginal, série Z, érotico-sado-masochiste japonais, mais au contraire correspondait à l'image d'un public calme, ordinaire. Donc, un stéréotype est en train d'être dépassé. Avant, il y avait les grandes soirées du Rex, où étaient projetés des films de série Z, un peu marginaux. On était fouillé avant d'entrer dans la salle par crainte des bagarres. Une dizaine d'années après, on constate que le même type de films,

---

<sup>6</sup> *Images de cinéma*, CNC – Images de la culture, Hors série, 2003, 312 p.

projetés dans un autre lieu, avec une autre équipe, et des cinéphiles toujours jeunes, entraîne **un autre type de comportement, que je dirais « plus studieux »**.

J'ai assisté par exemple à une des séances de l'Étrange Festival avec environ 500 personnes dans la salle, tétanisées d'admiration devant un film de Konuma, cinéaste dont j'avoue humblement que je ne connaissais pas même le nom. Le public posait des questions, exactement comme dans ma génération on aurait posé des questions à Dreyer. C'est un **déplacement d'un fonctionnement cinéphile qu'on connaissait sur d'autres objets** et qui là, est tout à fait particulier. Ce point de vue rejoint celui de Xavier Kawa-Topor qui s'occupe d'un autre moment dans lequel il y a une ruée cinéphile à Paris, le Festival des Nouvelles Images du Japon. Ce n'est pas tout à fait le même public, même s'il y a parfois des croisements. C'est un public entre 25 et 35 ans, là aussi extrêmement sage et là aussi très curieux de l'apport que peuvent donner les cinéastes qui viennent de très loin.

**Emmanuel Ethis** : Avec mes collègues et notamment Damien Malinas qui n'a pas pu venir aujourd'hui, nous travaillons sur un territoire unique qu'est la ville d'Avignon pour essayer de comprendre **ce qu'est un public**. Etudier le public, c'est déjà le définir, et je crois que **cette question de définition est extrêmement compliquée** parce que nous-mêmes, en sociologie, nous n'avons pas de définition toute faite. Raymond Desmoulin qui a travaillé en sociologie de l'art sur l'artiste, disait : « *est artiste celui qui se définit comme artiste* ». Alors peut-être, peut-on dire : « *est cinéphile celui qui se dit cinéphile* ». Nous avons abordé cette question d'une manière modeste et laborieuse. Pour définir le public, on rencontre dès le départ des embûches, comme celle des **chiffres de fréquentation** qui sont d'extrêmement fascinants. On est tous soumis à des chiffres qui nous fascinent. Comme **unité esthétique**, c'est très beau un chiffre. Récemment, je lisais un hebdomadaire qui parlait de tout ce qui se passait dans une journée en France. L'éditorialiste écrivait que tous les jours naissaient en France 2010 bébés et 2000 chiots. Le fait de mettre ces chiffres côte à côte, nous laisse bien évidemment supposer que les chiots c'est plus rare que les bébés ! Mais j'insiste, car on est tous confrontés à ça quand on doit travailler sur des chiffres : **comment fait-on parler les chiffres ?** On est souvent ventriloques des publics. Ou alors, on décide de faire comme ça se fait dans d'autres sociologies, de procéder par entretiens. Là, on risque de tomber sur un spectateur particulièrement habile pour déployer une grande parole, et on ne se fait pas forcément une idée plus précise de ce qu'est le public.

Bref, on est confronté à toutes ces difficultés pour dire qui est ce spectateur qui va voir *Le Seigneur des anneaux*. Est-ce qu'il ne pourrait pas devenir un citoyen plus responsable ? Je n'en sais rien, je ne sais pas ce que c'est qu'un citoyen irresponsable, pour moi citoyen et responsabilité, ça va ensemble. Je crois **qu'on se pose une question politique quand on s'intéresse aussi au public** dans les manières de les définir. À Avignon, nous y sommes sensibles parce qu'on a aussi beaucoup travaillé sur les publics du Festival

d'Avignon et qui sont un tout petit peu différents des publics de cinéphiles. Les publics du Festival d'Avignon vivent dans une nostalgie permanente de l'idée de public, c'est-à-dire de l'idée de public telle qu'elle avait été décidée par Jean Vilar aux origines : un public qui réunit des couches sociales extrêmement différentes dans un même lieu.

L'autre jour, j'ouvrais la première étude des publics qui avait été faite sur le Festival d'Avignon. Posant aussi des questions de dynamique culturelle, cette revue nous disait aussi beaucoup de choses sur le cinéma à l'époque. Le public de cinéma fait-il autre chose ? Est-ce qu'il va au théâtre ? Est-ce qu'il a de la lecture ? Quels magazines lit-il ? C'est important de savoir **comment les publics s'enchaînent les uns aux autres**. J'ai trouvé en ouvrant ce livre, dans deux pages collées, un petit billet qui ressemblait presque à l'écriture de Vilar, sur lequel était écrite cette petite formule :

*« Le public est capable de tout, capable de siffler un chef d'œuvre et d'acclamer une stupidité, et le lendemain de goûter la chose la plus fine et la plus subtile du monde. Pourquoi ? Parce que c'est un être humain. Un être humain qui aurait toutes les qualités et tous les défauts de la race humaine. Ceux qui croient le connaître ne connaissent que ses défauts et ils le flattent. **Il faut violer le public, nous allons y arriver.** »*

Je trouve que cette formule présente au moins l'intérêt de caricaturer dans ses plus forts contrastes une manière d'établir une relation avec ce public et une manière de penser ce public. C'est-à-dire, soit on le flatte dans le consensus, soit on le viole dans une agitation, toute relative bien sûr... Tous ceux qui travaillent sur l'action culturelle au sens large connaissent les déclinaisons possibles de cette bipolarité : la plus extrême étant d'un côté un public qui aurait une inclinaison naturelle à aller vers une œuvre facile, dépourvue de toute ambition artistique, et de l'autre côté, un public qui exigerait une condensation artistique dans l'œuvre.

Outre le commentaire sur le chiffre ou sur celui du public, quand on est sociologue sur le terrain et qu'on accompagne le spectateur, on a une troisième parole assez intéressante, c'est celle de nos spectateurs eux-mêmes. C'est **la parole sur sa propre salle de cinéma** et c'est une parole construite dans le temps avec une grande sensibilité et une grande affectivité. Quand on commence à être attaché à une salle de cinéma, on se rend compte qu'il y a plein de manières d'être lié à elle. Prenons l'exemple de la salle Utopia d'Avignon. On a interrogé les gens qui habitent autour car c'est un cinéma qui est plein centre ville. C'est extrêmement touchant d'écouter les gens parler d'Utopia, même des gens qui n'y vont pas. Ils tiennent à ce lieu du cinéma dans lequel ils pourront peut-être aller un jour. C'est essentiel de **comprendre comment le cinéma fonctionne au centre d'une cité**, de comprendre ses relations avec des gens qui ne le fréquentent pas. Ils savent que c'est là, et c'est éminemment important. Tout à l'heure on parlait des DVD qu'on ne voit pas. Je crois que Jacques Attali dans un de ses ouvrages avait parlé de ça à propos des livres : « *Mettre tous ces bouquins qu'on ne lit pas dans sa bibliothèque* ». Mettre tous ses bouquins qu'on ne lit pas tout de suite dans sa

bibliothèque, c'est nous donner un sentiment d'éternité de ce qu'on pourra faire plus tard. C'est extrêmement important quand on veut saisir la relation affective qu'un spectateur a à un objet. Alors là, je parle du spectateur et je ne parle pas du public, je reviendrai tout à l'heure sur le public.

C'est vrai que quand le spectateur parle de sa salle de cinéma, il la voit évoluer dans le temps. Quand il a l'habitude de la fréquenter et il a une sorte de parole curieuse qui s'énonce. Aujourd'hui, vous voyez des jeunes spectateurs qui arrivent dans les salles, ne restent pas jusqu'au bout du générique, pourquoi ? On voit les gens d'une manière strictement renversée par rapport à la situation qu'on pense être la nôtre en tant qu'**identité spectatorielle**. C'est aussi une question importante que nous avons tenté de prendre en compte. Tout le monde a le droit de prendre la parole sur les publics, il n'y a pas que le sociologue des publics qui a le droit de parler !

On est surtout confronté à une définition, ou à des obligations de définition de ces publics pour pouvoir justement en **faire un inventaire**, les comptabiliser, donner du sens et poser des questions à ce public. On ne peut pas poser des questions aussi directement que : « *Le film t'a plu ?* », « *Pourquoi il t'a plu ?* »...

Tout ça pour dire que les questionnements qui ont jalonné notre travail sont orientés d'abord sur un terrain importé, sur des territoires et sur des circulations.

Avignon est une ville étonnante pour installer un observatoire sur les publics. Elle a un centre ville qui est entouré de murs et, hors des murs, il y a l'extra-muros. Le multiplexe qui s'est installé il y a quelques années a choisi d'être dans l'extra-muros et le cinéma Art et Essai, sur lequel on a analysé les résultats, est dans l'intra-muros. La première question qu'on s'est posée, c'est de savoir s'il y avait **une circulation entre ces publics du multiplexe et de l'Art et Essai**. Est-ce que les gens grâce au cinéma pouvaient se réapproprier, non pas simplement le cinéma, mais aussi leur ville. Est-ce qu'il y a des circulations ? C'est vrai que les premiers résultats des enquêtes nous ont laissé entrevoir que les circulations existent et qu'elles sont statistiquement élevées : il y a pratiquement **entre 40 et 45 % de public en commun**, c'est-à-dire qui va d'une salle à l'autre et je ne pense pas que ce soit un public schizophrène ! C'est un public à qui on ne donne pas forcément et toujours la parole comme on l'imagine. Beaucoup de gens ici ont parlé de cette parole cinéphile. Pierre Bourdieu a beaucoup travaillé sur les rapports entre cultures populaires et cultures dominantes. Pour lui, **les cultures dominantes sont celles qui très souvent prennent la parole et les cultures dominées sont celles qui n'ont pas forcément les instances de circulation de la parole**. Je pense à des questions qu'on n'a pas l'habitude de poser à des spectateurs comme : « *Est-ce que vous vous êtes arrêté d'aller au cinéma ?* » ; « *Pourquoi est-ce quelqu'un qui a été au cinéma toute sa vie arrête un jour d'y aller ?* » ; « *Pourquoi est-ce qu'on arrête de lire ?* » ; « *Pourquoi est-ce qu'il y a une désaffection d'un lieu à un moment ou à un autre ?* » ; « *Pourquoi est-ce qu'il y a une incompréhension de la proposition artistique qui vous est faite ?* ». Où se passe la médiation entre toutes ces choses-là ? C'est un vis-à-vis qui me semble important et qui dépasse le simple vis-

à-vis entre un public, un spectateur et une œuvre qui lui est proposée. Bien entendu, je vous renvoie directement à tous les textes de Bourdieu sur la légitimité culturelle. C'est vrai que Bourdieu aurait tendance à dire, si j'empruntais ses mots, que la cinéphilie relèverait d'une culture très légitime et que le grand public, relèverait d'une culture populaire. Nous faisons très attention aux mots dans nos questionnaires. Des questions du type « *vous êtes cinéophile ou vous êtes grand public ?* » sous-entendent qu'il y a un « *petit public* », des « *films petit public* ». Mais les films « *petit public* », ça n'existe pas.

J'attire votre attention sur la question des chiffres, et je crois qu'il faudrait saisir les pouvoirs politiques sur cette question. Quand les gens lisent les statistiques sur les publics, ils vont extrêmement vite, beaucoup trop vite. Aujourd'hui, il arrive encore à des journalistes qui nous disent à propos des publics du festival d'Avignon : « *Ah, il n'y a que 2 % d'ouvriers qui fréquentent le Festival alors que Vilar voulait qu'il y en ait beaucoup plus !* ». Je vous mets au défi de me donner le nom d'une seule institution théâtrale en France qui a 2 % d'ouvriers ! Elles ne dépassent pas les 0,8 %. Ca veut dire que le Festival d'Avignon a réussi son pari de ramener des ouvriers sur un lieu où des médiations sont possibles. Peut-être que des petits pourcentages sont en réalité des grandes fréquentations publiques.

On a découvert à Avignon un **public médiateur, c'est-à-dire un public qui circule d'un cinéma à l'autre parce qu'il porte une parole différente**. Il ne porte pas forcément une parole qu'il va chercher dans les lieux ou les revues spécialisées, il construit autre chose qui provoque des adhésions. C'est aussi sur ce public qui circule qu'on stabilise des fréquentations. Tout à l'heure, Alain Bergala parlait « *du désir de l'autre* » chez Lacan. Je pense aussi à Roland Barthes dans *Le fragment du discours amoureux* qui dit « *montrez-moi qui désirer, je ne peux pas tomber amoureux tout de suite, il faut qu'on me montre* ». Je crois que ce « public médiateur » a un rôle essentiel à jouer, il faut l'analyser pour comprendre comment il fonctionne. Il faut se poser des questions. **Qu'est-ce que signifie donner une « confiance culturelle » à quelqu'un ?** Comment est-ce que je te donne confiance culturellement ? Comment est-ce qu'on emmène ses enfants au cinéma en leur disant « *Tiens-toi bien sur la chaise* » ? Ce n'est pas grand-chose, **ce n'est pas de la grande culture, mais cela apprend à regarder un film dans la situation de son corps de spectateur**. Qu'est-ce que ça veut dire aussi, « la culpabilité culturelle » : « *ah, tu vas voir tel film, c'est grave...* ». Pourquoi est-ce qu'on a ce discours de sanction ? Je tiens à cette interrogation sur la « **culpabilité culturelle** » parce que je pense que c'est une catégorie morale dont on paie tous le prix aujourd'hui.

Par ailleurs, ce qui compte avant tout c'est **la pratique de la sortie**. Il faut sortir de chez soi. Une chose passe encore inaperçue aujourd'hui, mais elle a une importance considérable, c'est le fait que les cadres, **les gens qui ont un pouvoir économique extrêmement élevé vont de moins en moins au cinéma**. On se préoccupe des ouvriers, mais inversons le schéma social ! Dans quelques années, les classes dites « dirigeantes » auront essentiellement des pratiques culturelles domestiques, sans sortie. Cela pose de vraies

questions sur la reproduction de notre société, sur le lien social qu'on est susceptible de créer et sur la définition du cinéma. On a aussi une responsabilité très grande quant aux coûts de ce comportement.

Notre projet à l'Université d'Avignon, avec j'espère l'aide des pouvoirs publics, est de créer un **Institut du goût cinématographique**. C'est quelque chose qu'on ne connaît pas encore très bien surtout en ce qui concerne le cinéma. Qu'est-ce que c'est que votre goût ? Est-ce qu'on a des instruments qui nous permettent de nous forger notre goût, comme on peut avoir un institut du vin ? Peut-on se délecter de toutes les saveurs possibles que peut proposer un film ?

**Carole Desbarats** : Merci beaucoup. Tu apportes une réflexion et même des réponses avec ta définition du « public médiateur », celui qui circule d'un cinéma à l'autre. Déjà, cette catégorie me déculpabilise d'aller à l'UGC Ciné-cité des Halles à Paris ! À chaque fois que j'y vais, j'ai l'impression de trahir mes amis exploitants de salles Art et Essai, ... je suis rassurée de compter dans une catégorie qui existe !

**Emmanuel Ethis** : Il y a une catégorie qu'on explore aussi beaucoup, celle du rapport entre **assiduité et fidélité**. Je tiens à vous le dire car cela n'a rien à voir, ne confondez pas un mot avec l'autre. Vous voyez, dans les relations amoureuses, vous pouvez être assidu et ne pas être fidèle et fidèle mais pas assidu. C'est très important.

**Carole Desbarats** : Tout à fait ! Deuxième jalon important, c'est la question de la ritualisation de la salle, où ce que tu dis rejoint une pratique qui est celle de tous ceux qui se préoccupent d'amener des enfants dans des salles de cinéma, que ce soit *Les Enfants de cinéma* ou d'autres structures. Il y a le désir d'apprendre que c'est un lieu particulier, avec des codes particuliers. C'est très volontariste dans l'apprentissage du rituel, mais cela révèle aussi la pratique cinéphile à des enfants. Cette question rejoint celle de la jonction entre partenariats : exploitants/Ministère de la Culture et d'autre part : instituteurs/Ministère de l'Éducation nationale.

Troisième axe passionnant : la question du refus de la sanction de la pratique culturelle. Cette idée peut apporter un éclairage aux questions que je posais tout à l'heure sur l'évolution des pratiques cinéphiles. Je pense par exemple à celle de la transgression. **La question du braconnage était essentielle dans les débuts de la cinéphilie**. On a tous dit qu'on avait l'impression de voler le plaisir d'aller au cinéma. Peut-être aujourd'hui cette transgression s'est-elle déplacée. Si maintenant ce n'est plus un problème social que d'aller voir un film, on n'encourt plus une sanction morale là-dessus, en revanche, **la transgression porte peut-être sur le fait d'aller voir ce qui est condamné culturellement** comme *Le Seigneur des anneaux* que tu citais tout à l'heure. Développée à l'extrême, cette idée donne

peut-être aussi une explication et un éclairage sur ce sentiment de bonheur transgressif que donne le plongeon dans des cinéphilies atomisées, fétichisées et circonscrites. C'est peut-être une idée.

Je pense qu'il serait intéressant d'avoir les points de vue de deux autres universitaires sur des questions de méthode. Vous avez, vous aussi, travaillé sur les publics, peut-être pas de la même manière et, en plus, nous sommes au Festival d'Angers qui est votre objet d'études.

**Christophe Lamoureux** : Je voudrais d'abord faire deux remarques liminaires :

La première a trait aux propos tenus lors des trois premières tables rondes. Lorsque l'on se risque à parler de la cinéphilie, il y a toujours une propension à la définir à l'aune de sa propre expérience « *d'amateur de cinéma* », son parcours de socialisation à la lecture des films. Par une sorte de réflexe « spinoziste », le point de vue du sociologue consiste au contraire à considérer « le point de vue de tous les points de vue », c'est-à-dire à opter pour **une approche plus relativiste**, quitte à contrarier les jugements du goût savant ou cultivé. Pour le dire trop vite, je crois utile pour les questions qui nous préoccupent, de **conjuguer le mot cinéphilie au pluriel**, faire l'effort de poser l'hypothèse que ces cinéphilies, qu'elles soient anciennes ou renouvelées, donnent lieu à **des usages sociaux** très contrastés.

La seconde remarque concerne la méthode car il n'y a pas de sociologie sans enquête de terrain, pensée et raisonnée. Quelques mots rapides donc sur notre dispositif d'investigation mené avec le concours des étudiants nantais de licence et de maîtrise de sociologie du cinéma, qui a porté sur les films et leurs publics pour les éditions 1999/2000/2001/2002 du festival Premiers Plans d'Angers.

Nous avons procédé par **méthodologies croisées** : enquête quantitative dans les salles, entretiens auprès de différentes catégories de spectateurs, observations ethnographiques des comportements et des réactions. **Trois objectifs de recherche** guidaient notre approche concrète du festival :

1 - cadrer la composition sociale des publics aux différentes séances mais aussi leurs jugements sur les films et sur le cinéma en général (pour ce faire, la réalisation de sondages dans les salles et le travail statistique sur le vote des publics ont été précieux) ;

2 - comprendre la fréquentation du festival et la construction des goûts sur le cinéma par la réalisation d'interviews plus approfondis auprès d'un échantillon d'une cinquantaine de spectateurs (assidus, habitués, occasionnels... ) ;

3 - Saisir à divers moments de la semaine et de la journée, l'effervescence festivalière dans les lieux de projection et dans la ville. Par là, il s'agissait, en pratiquant souvent l'observation participante, d'enquêter sur les animations (leçons de cinéma, conférences de presse, conversations spontanées, rencontres avec les cinéastes...) et plus encore sur la circulation des sociabilités et des réseaux de communication informelle, en bref enquêter sur

tout ce qui fait qu'un festival de cinéma peut aussi être défini comme un lieu de socialisation, d'inter-connaissance, de discussion, pour ne pas dire d'incitation à créer (ou entretenir) **du lien social** autour de l'intérêt pour le cinéma.

Je n'ai pas le temps ici de livrer les résultats de l'enquête en voie de publication, l'exercice serait trop fastidieux. Je préfère m'attarder sur le contexte historique qui me semble pouvoir expliquer (trop schématiquement sans doute) la genèse **d'une cinéphilie à Angers** et qui permet de comprendre à la fois la singularité du festival Premiers Plans, les styles de public qui le fréquentent et la parole sur cinéma qui s'y distille.

La ville d'Angers (mais elle n'est pas la seule) est riche d'une tradition cinéphilique apparue au milieu des années 60. Cet intérêt pour le cinéma a été initié par des promoteurs culturels de ciné-clubs et la création d'une salle Art et Essai bien connue du public angevin. Impulsée par la vie associative et relayée par la municipalité, cette tradition est marquée par un certain militantisme de promotion de la culture dans le monde populaire. Autour de la passion du cinéma, s'est progressivement greffée une idéologie de la formation caractérisée par une double volonté politique : d'une part favoriser l'accès au cinéma d'auteurs auprès du grand public, d'autre part jouer la carte de la jeunesse en initiant un goût pour l'art et en donnant dans une ville étudiante, des moyens « d'acculturation douce » au cinéma. C'est dans cette mouvance militante qu'est né et s'est développé le festival Premiers Plans qui s'adresse à des débutants, au moins pour les cinéastes de la compétition. Cela n'est pas anodin au moins pour deux raisons qui expliquent son originalité et son succès en terme de fréquentation. Le label de **la jeunesse**, côté cinéastes et côté public s'inscrit de manière organique dans l'histoire de la cinéphilie angevine ; et le label « **premières œuvres** » place les spectateurs à égalité dans la capacité à juger et parler des films encore inconnus sur lesquels, par définition, les références critiques sont inexistantes. Sur ce point d'ailleurs, le fait que le vote de la salle après les projections, soit consacré par « un prix du public » réactive l'idée de « **démocratie des jugements** ». À Angers, on ne ressent guère de césure entre professionnels, cinéastes et spectateurs ; la présence des médias n'est pas imposante, le culte des acteurs et actrices non plus. L'ambiance décontractée propice aux rencontres et aux discussions incite le public à participer même si cette participation donne lieu à des modalités variées selon les jours, les heures, les lieux de projection. Pour toutes ces raisons, Premiers Plans se présente comme **un laboratoire vivant de la production d'un goût pour le cinéma**, qui offre au sociologue une moisson de données concrètes.

Cela invite à réfléchir aussi sur les circonstances qui produisent un consensus autour de l'œuvre de cinéma, surtout lorsqu'il s'agit de « premières œuvres » que personne - spécialistes compris - ne connaît (et reconnaît). S'il en va ainsi, c'est aussi parce que ce festival tient son originalité du **rôle éducatif** qu'il met en avant depuis le début. Malgré la présence des collégiens, des lycéens et des étudiants, cette « mission initiatique » n'est pas scolaire ou didactique ; il faut plutôt la situer dans la sphère socio-culturelle de l'animation et



de l'initiation artistique. Certes le monde enseignant est omniprésent mais l'investissement des jeunes générations comme bénévoles ou simples participants, montre que « les nouvelles cinéphilies » trouvent dans la programmation comme dans la fréquentation, l'occasion de se faire valoir, et cela bien au delà du registre obligé de la sortie para ou péri scolaire. Pour le dire sans assez de nuances, ressort des matériaux d'entretiens, le sentiment diffus que le festival produit un **goût moyen pour le cinéma**, qu'il permet un contact, une familiarisation avec le cinéma comme production esthétique qui n'est pas pour autant jugée rébarbative ou trop « intellectuelle ».

Pour le démontrer, il faudrait entrer dans une analyse minutieuse de la morphologie sociale des publics qui a bien entendu des incidences sur la production des jugements sur les films diffusés. Très grossièrement, le festival « sélectionne » un public d'adultes et de jeunes issus **des classes moyennes plutôt supérieures**, assez féminin, travaillant dans le secteur public dans les professions de l'éducation, l'animation, la culture, l'art, la santé voire l'administration. Il s'agit la plupart du temps de populations à fort capital scolaire qui ont l'habitude de fréquenter les cinémas angevins de manière assidue voire de lire des magazines ou la presse spécialisée. On vient au festival en couple, avec des amis, souvent en groupe (les jeunes), mais la part des festivaliers solitaires n'est pas négligeable. L'omniprésence de ce que l'on pourrait appeler « les mondes intellectuels et culturels » fait sans doute que les classes supérieures et moyennes du privé désertent le festival de même que les milieux populaires de l'industrie et du tertiaire.

Pour autant, il faut relativiser ce constat en posant la question de l'origine sociale et familiale des publics concernés ; les données sur la profession des parents ou des grands-parents font défaut dans notre questionnaire mais de nombreux témoignages biographiques sur les parcours de spectateurs des festivaliers montrent des régularités : issu du monde populaire (paysan, ouvrier, petit commerçant, employé), le public de Premiers Plans a en commun d'avoir accédé à la culture par l'école ou les réseaux associatifs de l'animation, du tourisme voire la promotion sociale. La culture professionnelle de l'éducation joue un rôle majeur dans la manière dont on entend s'initier aux formes d'expression artistique, s'en cultiver aussi mais surtout s'en passionner. Parce qu'il est plus accessible et plus socialisé, le cinéma (plus que le théâtre ou la musique classique par exemple) a constitué pour ce public, l'opportunité de se familiariser à l'art. À certains égards, on pourrait dire que la programmation et l'ambiance du festival viennent consacrer cette attente qu'un « habitus » de promotion sociale et culturelle a forgé dans les itinéraires de vie et les parcours d'apprentissage.

Je laisse à mon ami et collègue Christian Vogels le soin de développer davantage les incidences de ces déterminations sur ce que nous avons appelé dans nos premières

conclusions « **la production d'un consensus natif autour de l'œuvre de cinéma** ».

**Christian Vogels** : Je nuancerai ce que vient de dire Christophe sur le public. Certes, il y a 80 % du public qui est local, mais il faut tenir compte du facteur horaire, du temps de la journée. À 17 heures, on a essentiellement des scolaires, souvent venus avec leurs enseignants. Il s'agit donc d'une tranche d'âge beaucoup plus jeune qui n'est pas forcément locale ; j'entends « locale angevine », parce qu'on a des gens de Saumur, de Cholet, du Nord de la Vendée, etc. À 19 heures, par contre, c'est du « local-local ». On retrouve les 80 %. À 22 heures, on a l'inverse, avec 20 % de locaux parce que les locaux vont dormir et les 80 % qui restent ce sont des parisiens et des professionnels. Je crois que c'est une nuance dont il faut tenir compte pour souligner que ce n'est pas le même public dans une journée donnée.

Il faut par ailleurs parler de l'extérieur du festival, c'est-à-dire de TV10, du petit journal qu'on publie au sein du festival, des échos qu'on peut avoir à France Inter, France Culture, NRJ ou Radio Parabole. On va avoir toute une série de phénomènes, un peu extérieurs, qui vont peser sur le public. Une ligne se développe du début du festival jusqu'à sa fin, surtout le vendredi soir, moment de la grand'messe, avant la communion du samedi. Je ne dis pas ça pour plaisanter parce que c'est aussi une chose que nous avons observée. Nous sommes à Angers, dans une région de France où **le poids du catholicisme** est considérable et où l'enseignement catholique a une forte place. C'est un des facteurs qui déterminent l'organisation sociale de la ville d'Angers, du département du Maine et Loire et de la région Pays de Loire. Ce n'est pas une boutade d'un laïcard mais plutôt la prise en compte, en tant que sociologue, d'une réalité qui est celle d'Angers. Autrement dit, les jugements qui vont être portés sur les films à Angers sont déterminés par le temps qui passe et un arrière fond historique, social, politique et religieux non négligeable. **Le bouche-à-oreille** sur le festival est extrêmement important. On le voit bien à la fréquentation et à l'évolution générale de ce qui se passe au festival.

Quand on voit les résultats sur les différentes années que nous avons observées, je peux dire que la première année, on n'a rien compris pour être clair, la deuxième année on a mieux senti les choses, la troisième année on le sentait assez bien. Je me souviens qu'un jour, au moment de la délibération, j'attendais dans la queue interrogeant les gens qui étaient là. « *Pourquoi vous êtes venus ?* », etc. Et puis, quelqu'un me dit « *Mais vous êtes là tout le temps ?* ». Alors je lui explique ce que je fais. « *Vous avez une idée sur le résultat ?* » : me demande-t-il. « *Non, je ne suis pas Madame Soleil, je ne peux pas vous dire quel sera le résultat, mais je peux vous garantir qu'on aura tel type de résultat* ». Je me suis trompé de 10 % sur l'ensemble. **Il y a donc une logique qui est celle du goût des Angevins qui se crée** et c'est ça qui est important au sein du festival. Autrement dit, il s'est créé à Angers une osmose entre les Angevins, les responsables du Festival, l'équipe des 400 coups, les réalisateurs, etc. Cette masse critique a **donné naissance à un goût**. Emmanuel Ethis parlait d'un Institut du goût

cinématographique, lieu de réflexion sur la création d'un goût, qui est à ce titre tout à fait passionnant. On peut, de fait, observer la création d'un goût angevin, à un moment donné, dans le cadre de tel festival. Et, comme les organisateurs du festival Premiers Plans connaissent bien leur public, faisant une espèce de sociologie spontanée qui est toute à leur honneur, on peut observer que **le Festival porte la trace du goût du Festival antérieur**. Si vous préférez : F porte la trace du goût de F-1.

Je vais vous donner un exemple. En 2000, on fait l'analyse des films qui sont présentés : le 4<sup>ème</sup> classé s'appelle *Petits miracles*. C'est un film qui est une stéréotypie sur la satire religieuse, sur les Italiens et le catholicisme. Le 9<sup>ème</sup> est *Perte de contact*. Il s'agit d'un film proche d'un cinéma à la Ken Loach, sur une famille d'immigrés italiens qui n'arrive pas à retrouver son assise au cœur de la campagne anglaise. Le 11<sup>ème</sup> film est *La découverte de Walter*, c'est de l'humour noir à l'italienne. Le 15<sup>ème</sup>, *Tipota*, est une réflexion sur l'immigration et le cinéma en Italie avec une construction en abyme et une forte recherche esthétique. Le 32<sup>ème</sup> est un long métrage *Voici le jardin* primé à Locarno, et qui parle de jeunes aujourd'hui à Rome, avec beaucoup de recherche visuelle et une écriture très personnelle. Le 43<sup>ème</sup>, sur 51, est un long métrage sur l'Italie, *Deux comme nous*, qui questionne le statut de l'intellectuel et l'immigration. C'est un film en miroir très fin, complexe.

Quand on lit ce classement et le sujet des films, on constate que les Angevins ont classé en premier les stéréotypes les plus fréquents sur l'Italie et que les films les plus inventifs sur l'Italie et les plus novateurs sur la pensée italienne sont placés au bout du classement. Alors, on s'est demandé ce qui allait se passer. Nous étions au mois d'août. On a parié que ce serait un Italien qui serait la vedette l'année suivante. Et l'année 2001 a été l'objet d'une rétrospective d'un réalisateur italien. Ça aurait pu être Olmi, mais c'était trop classique ; Ça aurait pu être Rosi, mais c'était trop idéologique. Celui qui a été retenu, c'est Ferreri, c'est-à-dire le plus inventif et le moins académique (au regard d'Olmi bien entendu). Autrement dit, les organisateurs du festival Premiers Plans avaient senti que là, il y avait un fil rouge qui définissait le public angevin l'année précédente et ils ont fait une superbe rétrospective autour de Ferreri. Il y a une sorte de **consensus natif** qui naît dans le cadre du festival et qui disparaît quand le festival est terminé. CQFD.

**Carole Desbarats** : Je commence à me demander si à la suite de cette journée l'Institut du goût ne va pas véritablement naître et être subventionné ! Je vous propose de passer la parole, sans aucune prétention sociologique, à des élèves de la Fémis qui s'occupent du Ciné-club. Ils ont essayé de comprendre comment fonctionnait le public de ce ciné-club. Je rappelle que la Fémis est une école nationale, publique, qui enseigne de manière pratique le cinéma et qui se veut une école d'art, et j'espère qu'elle l'est.

Je vais lire le tract qu'ils avaient affiché dans l'ascenseur de la Fémis :

« *La cinéphilie expliquée aux grandes personnes. Les grandes personnes s'interrogent et*

*discutent régulièrement - après tout pourquoi pas - de la cinéphilie des jeunes "différente, en voie de disparition, irrégulier". Les avis fusent sur la question, de débats en tables rondes. Le festival d'Angers s'est penché sur le problème demandant, pour une fois, des documents-enquêtes aux participants d'une table ronde qui se tiendra à la fin du mois. Le ciné-club s'est vu proposé d'apporter son eau au moulin de la discussion, histoire d'avoir pour une fois, quelques-uns de ses jeunes à la table des négociations. Histoire de ne pas dire trop de bêtises, nous vous demandons donc de répondre à ces quelques questions.... »*

Ce serait intéressant de savoir, là aussi brièvement, quelles sont les plus grandes tendances que cette enquête vous a révélée au sein de l'école.

**Cécile Brettnacher** : Le Ciné-club de la Fémis est un Ciné-club pas forcément traditionnel. Il n'y a pas une idée de discussion mais plutôt une envie de pouvoir montrer des films aux élèves. On donne au spectateur un petit dossier avec des articles sur les films qu'on passe, des extraits de livres, une filmographie du réalisateur et le générique complet du film. On a essayé de définir une politique de programmation qui évitait le plus possible les grands classiques en estimant que c'était plutôt à l'école de nous les montrer. Nous essayons de montrer autre chose dans la limite d'obtention des copies. Nous avons des copies prêtées par la Cinémathèque française ou négociées avec les distributeurs. On a essayé de diversifier au maximum le genre des films proposés, de ne pas être que dans la fiction mais aussi dans le documentaire, et on commence à montrer du cinéma expérimental. Du coup, on a fait une programmation variée avec *Voyage au bout de l'enfer* pour commencer l'année, présenter aux nouveaux élèves le Ciné-club et essayer de pouvoir les faire venir après voir d'autres films, qui vont moins les intéresser au départ. Ensuite, on a passé *Reminiscences of a Journey* de Mekas, *Ossos* de Pedro Costa ou *La Roue* d'Abel Gance car on essaie de revenir aux classiques pour mélanger tous les genres. Il n'y a pas de discussion en fin de projection, sauf quand on a des invités. L'élève qui s'est occupé de la programmation (nous sommes cinq élèves à nous occuper du Ciné-club) fait une brève présentation de l'invité et pose une première question, puis c'est aux autres élèves de se lancer.

Dans ce cadre, on a fait un sondage pour mieux comprendre ce que pouvaient attendre les élèves du Ciné-club, quels étaient leurs pratiques et leurs désirs de cinéma.

**Guillaume Lauras** : Ce sondage était aussi une façon pour nous de dresser un bilan. Le Ciné-club s'est renouvelé depuis un an et demi, depuis qu'on est entré à la Fémis. En fait, il existe depuis quatre ans, mais la nouvelle équipe a changé de politique au niveau de la programmation, et ce sondage était une façon de poser la question au public : est-ce que le Ciné-club est en accord avec votre demande et votre envie ? Ce sondage concerne 13 % des élèves de l'école. C'est une minorité, mais le bilan qui en découle, c'est que **les élèves demandent la diversité des cinématographies, au niveau des documentaires, de**

## **l'expérimental, des films plus classiques ou des films rares.**

On avait posé plusieurs questions. La première était « *Quel genre préférez-vous ?* ». La majorité des élèves interrogés ont répondu qu'ils n'en avaient aucun. Puis, il y avait d'autres questions sur leurs préférences personnelles : « *Est-ce que vous avez un cinéaste de chevet ?* » Reviennent Maurice Pialat, Robert Bresson, Jacques Rozier, David Lynch, John Cassavetes, Atom Egoyan pour n'en citer que quelques uns. Ensuite était aussi posée une question sur leur film de chevet, à savoir s'ils avaient vraiment un film qui leur tenait à cœur, et là aussi, apparaît dans les réponses un panorama assez diversifié : *Persona* d'Ingmar Bergman, *Vérité et mensonges* d'Orson Welles, *Du côté d'Orouët* de Jacques Rozier, *L'Homme de Rio* de Philippe de Broca, *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn et *Walden* de Jonas Mekas pour n'en citer que quelques uns.

Enfin, on s'estime être plus ou moins en accord avec le public de notre école qui est un public très restreint d'étudiants.

**Carole Desbarats** : Lorsque nous avons parlé ensemble de ces conclusions, j'ai retrouvé plusieurs des questions formulées au début de cette table ronde. Je pense à cette **hétérogénéité** très grande de la cinéphilie, que le sondage intra-muros de la Fémis confirme, mais aussi **ce rapport différent à la parole** où le spectateur ne ressent plus le besoin d'un débat. À côté de ça, le Ciné-club donne des dossiers et des informations sur les films qui vont être projetés. À la fois, on ne rentre pas dans la question du débat et par ailleurs, on a à l'affaire au **caractère « studieux »** dont je parlais à propos de l'Étrange Festival. On va chercher de l'information mais pas dans l'échange dialogué, sauf quand il y a un cinéaste ou que quelqu'un d'autre vient présenter le film.

Qu'en est-il de la programmation et du rapport au public dans une salle Art et Essai, par exemple au Star à Strasbourg ?

**Stéphane Libs** : Je vais vous parler d'une ville et d'un territoire qui est Strasbourg, et d'une expérience qui est celle du cinéma Star qui possède dix salles à Strasbourg. Ce cinéma projette des films uniquement en Version Originale. Il y a cinq salles classées « recherche », trois salles qui se consacrent à l'Art et Essai porteur et deux salles qui programment des films de divertissement américains en VO. À côté du Star, il y a deux salles généralistes au centre ville qui sont en train de s'effondrer, et un complexe UGC Ciné-cité de 23 salles, installé il y a maintenant deux ans. Donc, on est vraiment dans un contexte de concurrence frontale avec l'UGC Ciné-cité. Cette situation a directement influencé les publics strasbourgeois.

Avant de parler du public, je voudrais revenir sur les trois-quatre dernières années écoulées dans les salles et réfléchir à cette évolution, pas forcément avec des chiffres, mais avec quelque chose de ressenti par rapport au spectateur.

Je crois qu'on est actuellement dans **une sur-médiatisation de l'information**

**cinématographique**, c'est-à-dire qu'on trouve partout, sur Internet, à la télévision, dans les journaux gratuits etc., des émissions de cinéma. Même les émissions de musique ont été remplacées par des émissions de cinéma ! À Strasbourg, c'est incroyable le nombre de gratuits qui parlent de cinéma pour ne rien dire. On s'aperçoit que le spectateur, quand il arrive en salle, est surinformé et connaît les films. Il sait quoi aller voir et a a priori sa liste préétablie de films. Donc, aujourd'hui c'est déjà plus dur pour la salle de l'influencer.

Cet effet est assez pervers : il y a beaucoup d'informations concernant les films, mais, finalement, on parle très peu de cinéma dans tout ça. Je crois que de cet effet pervers découle du fait qu'on a une cinéphilie plus superficielle aujourd'hui. J'entends par là, une cinéphilie qui parle beaucoup de cinéma, tout le temps, mais qui n'a pas un vrai discours sur le cinéma. Tout le monde connaît des filmographies de réalisateurs par cœur, les chorégraphes de films d'action, et tout d'un coup, c'est plus dur de riper sur un discours un peu plus creusé. Voilà ce que je constate ces derniers temps.

Ce phénomène est aussi lié à l'utilisation des **cartes de cinéma à volonté** dans les multiplexes. Tout d'un coup, on a accès à tout. On peut picorer à droite et à gauche. Les spectateurs ne se concentrent plus assez sur une œuvre et passent tout de suite à quelque chose d'autre. Je crois qu'on peut appeler ce public, non plus des « cinéphiles » mais des « cinévores » ; ce qui n'empêche pas qu'ils soient très intéressants à fréquenter.

Par ailleurs, dans l'information de cinéma, existe **la tendance à niveler tous les auteurs**, par exemple, des réalisateurs comme Peter Jackson ou Alain Chabat ont presque une légitimité d'auteur. Ils sont présentés comme ça en tout cas. Ainsi, un public qui, avant, allait voir des films plus pointus va aussi être tenté par *Le Seigneur des anneaux*, par *Astérix*. Au final, ce qui se passe, c'est que l'acte Art et Essai est en train de monter vers le haut, vers le grand public. Aujourd'hui, quand on va voir un film de Michel Blanc, on fait son acte Art et Essai. Quand on va voir un film de Stévenin, on fait un acte insensé. Du coup on se retrouve avec des filmographies plus fragiles qui sont finalement délaissées ou un peu oubliées.

À propos du fractionnement que mentionnait Carole Desbarats, je note qu'effectivement, il n'y a plus vraiment de courant. Finalement, **le travail du directeur et de l'animateur de salle se fait sur des petits groupes à développer.**

On peut parler par exemple des « **publics de réseaux** », ceux qui travaillent dans les salles les connaissent. Ce sont des publics associatifs, des publics militants, qui ont pris de l'ampleur aussi parce que les multiplexes se sont implantés. Dans les salles comme les nôtres, ce public militant est actif et facile à mobiliser. Il a sa propre cinéphilie, souvent liée à la volonté de faire paraître une certaine vérité, un certain réel. On s'en aperçoit dans la programmation. Les films de genre, les films de guerre ou les films policiers par exemple, ont tendance à ne plus trouver de public, contrairement à tous ces « films vérité », du genre *Bowling for Columbine*. A partir de là, on fait un travail très ciblé, par exemple sur un public écologiste, avec un film comme *Arbres*, ou sur un public un peu militant avec *Bloody Sunday*. On peut tripler un public et avoir comme ça, à Strasbourg, des entrées qui sont largement

celles de n'importe quelle autre ville parce qu'on a trouvé tout d'un coup le filon, le bon réseau pour développer un public.

Autre exemple, *L'Homme sans passé*. C'est un film qui a marché partout et qui a obtenu le prix œcuménique, et à partir du prix œcuménique, vous pouvez entrer dans des réseaux incroyables ! Cette légitimité est sous-exploitée aujourd'hui par les exploitants. Vous ne pouvez pas imaginer le nombre de personnes catholiques ou protestantes qui se sont regroupées et mobilisées, et qui ont fait venir la présidente du prix œcuménique. La moitié de Strasbourg était au courant ! C'est un bon exemple du public de réseau.

Il y a un autre public important qu'on désigne entre exploitants et distributeurs par « **les jeunes un peu branchouilles** ». Ils sont de vrais précurseurs qui ont été indispensables ces dernières années dans l'Art et Essai. C'est eux par exemple qui ont installé, il y a quelques années, le film d'animation japonais. Si aujourd'hui le film d'animation japonais a pignon sur rue, et est tiré à 500 copies, c'est parce qu'avant, il y a eu *Porco Rosso*, qui a été porté par ce public. Et ce public est très important pour toutes les cinématographies japonaises et américaines indépendantes, comme en témoigne l'Étrange festival.

Il y a également le phénomène de la découverte de nouvelles cinématographies. Je pense notamment au cinéma expérimental. Celui-ci était confiné avant dans des lieux très spécialisés et les personnes qui proposaient ces programmations en avaient un peu marre. L'accès aux salles a mis ces films et ce travail de programmation en valeur, mais il a mis aussi en valeur la salle et le travail de la salle. Il y a des programmations qui attirent un public influencé par les séries télé. Je pense qu'on ne peut plus voir aujourd'hui un film de gangsters quand on a vu la série *Les Soprano*, cela semble bien fade ! Lorsque j'ai revu *Snake eyes* de De Palma à la télé, je me suis dit que finalement, c'était un bon épisode de *24 heures* ! Revus au filtre de la télé, les films de cinéma sont perçus d'une autre manière en tout cas.

Il y a eu pas mal de films dernièrement où la représentation du sexe était très forte. Je me suis étonné des fortes entrées du film de Brisseau et donc, j'ai essayé de voir en salle ce qui se passait. Ce film faisait revenir un public de messieurs, un peu trop seuls, qui fréquentaient les salles pornos de Strasbourg il y a encore quelques années. Ce public a besoin d'être dans du collectif pour voir ces films. On peut même affiner la définition de ce public : il y a un public plutôt timide de personnes seules qui demandent « *une place pour la salle 2* », en parlant de *Baise moi*, sans vouloir évoquer le titre du film à la caisse ; et il y a un autre public, un peu viril, qui dit « *Baise moi deux fois* », on peut faire des sous-catégories dans ce public-là.

Autre public que je voudrais évoquer, un peu plus récent, que j'appellerais ethnologique. C'est un public qui a besoin d'évasion immédiate et qui n'est pas trop regardant sur la qualité de réalisation du film. Il veut des images très bien léchées, compréhensibles. C'est un phénomène très perceptible ces derniers temps. Il y a eu « l'effet *Himalaya* » qui a eu des incidences sur des films comme *Atanarjuat* et même sur *Respiro*.

Enfin, il faut mentionner le public « revival ». Comme vous avez des soirées qui vous permettent de vous déguiser en Casimir et d'aller chanter *L'île aux enfants*, il existe aujourd'hui l'équivalent en cinéma avec par exemple des films comme *Les Bronzés*. Pour la série des *Bronzés*, il arrive que des gens viennent déguisés dans les salles ! Ce phénomène se passe plutôt dans les salles UGC Ciné-cité. Ce public connaît tous les acteurs, tous les seconds rôles par cœur ! C'est une cinéphilie très ludique !

Il y a une question centrale à évoquer pour un exploitant : celle des dates. **Les calendriers très chargés de sorties ont des conséquences immédiates sur la cinéphilie.** Par exemple, le 26 février prochain sortent 6 films à défendre : *Quand tu descendras du ciel*, *L'Ange de l'épaule droite*, *Ma vraie vie à Rouen*, *Dark water*, *L'Ours rouge* et *8 Miles*. Qu'est-ce que je prends là-dedans ? Je défends quoi ? Qu'est-ce que je lâche à UGC ? Même si j'ai les six films, je ne peux pas tous les sortir. Cette décision-là va influencer la future cinéphilie de ces films-là sur la ville.

**Carole Desbarats** : D'après ce que tu dis, **la question de l'hétérogénéité est confirmée à l'intérieur même de salles Art et Essai.** La multiplicité des réseaux fonctionne autrement que le rapport entre l'Étrange festival et les Nouvelles Images du Japon. La question d'un déplacement de la fonction de la parole, qui était traditionnellement un des moteurs de la cinéphilie, pose une véritable interrogation. Nous terminons cette table ronde avec la parole d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau qui ont réalisé *Ma Vraie vie à Rouen*.

Vous êtes des cinéastes très cinéphiles, incollables sur tous les sujets, et vous accompagnez les films dans les salles. À ce titre, je voudrais vous poser une question : quelle est en tant que cinéastes votre perception du public cinéphile ?

**Jacques Martineau** : Nous ne sommes pas des cinéphiles pointus. Et, à mon avis, ce qui peut être amusant, c'est qu'on n'a pas la même cinéphilie, Olivier et moi, d'autant que moi, je n'ai pas fait d'études de cinéma. J'ai fait des études de lettres et je suis arrivé au cinéma de façon plus hasardeuse avec une cinéphilie désorganisée. J'allais voir beaucoup de films, mais j'étais plutôt fétichiste des auteurs écrits et pas tellement des cinéastes. A partir du moment où je suis arrivé à Paris, j'ai vu énormément de films.

Par rapport à ce qui a été dit, je relèverais trois points et j'expliquerai un petit peu quelle est notre expérience de contact avec le public, donc j'imagine, avec une certaine forme de cinéphilie.

D'abord je crois que c'est très difficile de répondre sur **l'hétérogénéité des pratiques** parce que nous, lorsque nous parcourons la France avec notre film, nous rencontrons un public qui a un profil à peu près identique, que ce soit au Star, à Utopia en Avignon, à La Rochelle, à Niort... On ne rencontre pas ceux qui sont déguisés pour aller voir *Les Bronzés* !

Sur la question de **la pratique de la discussion après le film**, je voudrais dire que je



ne pense pas qu'elle soit morte. Elle a peut-être une nature différente, car évidemment je connais mal ce qui se faisait il y a 20 ans ou même il y a 5 ans. Je me suis rendu compte que notre expérience est fragmentaire et très récente, puisqu'elle a l'âge du DVD. Nous avons commencé avec *Jeanne et le garçon formidable*. Nous avons commencé à accompagner le film en 1998, à peu près au moment où les DVD sont sortis.

Je sens très fortement **la question de l'attachement à la salle**. A Angers, je perçois très bien l'idée qui était abordée tout à l'heure, d'être tous égaux devant les films au moment des débats. Je voulais **faire une distinction entre Paris et la province**, qui est une expérience très personnelle et donc, je ne sais pas si elle est vraie. Avant, je pensais que les débats devant une salle étaient réservés aux auteurs reconnus, à des gens qui avaient une œuvre importante. Donc, quand on a sorti notre premier film, j'étais très surpris d'apprendre qu'on devait faire une tournée promotionnelle et qu'après les films on devait venir parler et discuter devant un public. Vraiment, je me suis demandé qui avait envie de nous voir, et je me suis rendu compte qu'il y avait un public relativement important qui désirait cette confrontation avec les réalisateurs de l'œuvre qu'ils venaient de voir. **Ce public est actif**. J'ai eu le sentiment que c'était une sorte de « **cinéphilie par contagion** », **très attachée à la salle**, c'est-à-dire à un lieu, et qui constitue une cinéphilie territoriale, en tous les cas en province. C'est parce que cette salle existe, que ce lien culturel existe. C'est parce qu'il y a un directeur de salles (je n'aime pas les appeler exploitants) particulier que naît une cinéphilie. Et c'est une cinéphilie qui n'a pas l'air d'être compulsive ou fétichiste, mais qui est **très moderne**. Ce public vient participer aux débats avec généralement des réalisateurs vivants. Il a donc une cinéphilie très ancrée dans la modernité, dans ce qui se passe, une cinéphilie active et pas une cinéphilie de Cinémathèque qui consiste à récapituler des œuvres, à aller voir ce qui s'est passé avant. Pour nous, c'est un public passionnant avec lequel on a un contact de création ou d'interaction. Il y a **des directeurs de salles avec lesquels on a un rapport fort et qui recueillent la confiance de leur public**. Ils ne le savent peut-être pas, mais nous on l'entend dire dans les salles où l'on passe. On connaît aussi des gens qui habitent à Paris et qui ont fréquenté des cinémas où nous avons présenté des films. Ils nous parlent de ces cinémas et nous demandent si c'est toujours la même personne qui dirige la salle. Il y a un effet de confiance qui fait qu'effectivement, lorsqu'un film est pris par ces salles et que nous sommes invités par elles, il y a des gens qui viennent par pure confiance vis-à-vis du directeur. Ils se disent : « *Si on nous fait venir dans cette salle, c'est qu'il y a quelque chose d'intéressant dans le film* ». **Ces directeurs de salle sont des prescripteurs, des vrais, sur un cercle un peu restreint de gens, mais qui sont importants pour nous**. J'ai remarqué qu'on avait toujours été confronté à un public très formé, un public qui sait débattre, qui en a non seulement l'envie mais qui en plus sait le faire d'une façon très particulière.

Il m'a semblé que même cette pratique du débat avait tendance à « défétichiser » (est-ce qu'on arrive à dire ça ?) une certaine forme de cinéphilie. J'en ai eu une belle expérience.

C'était au Star à Strasbourg. Nous sommes allés voir Patrice Chéreau présenter *Intimité*. J'ai trouvé extraordinaire d'être dans une salle petite en terme de volume et d'avoir Patrice Chéreau, a priori, un fétiche. Or, le rapport au spectateur n'était pas de cet ordre-là. Pour des raisons de pudeur qui me semblent évidentes, j'ai senti cette volonté de « s'auto-défétichiser » : je suis un réalisateur qui vient parler devant vous, mais je ne suis pas Patrice Chéreau, ne me collez pas dans cette image taboue du réalisateur qu'on enterre, qui est le fétiche ! Il était vraiment dans une relation intime très touchante avec le public.

J'ai trouvé une vraie différence entre Paris et la province. **À Paris, il y a une pratique moins courante de la présentation du film.** J'ai trouvé que la pratique du débat avec le public parisien y était un peu archaïsante, c'est-à-dire un peu plus « Cinémathèque ». Le débat attaque tout de suite sur des questions du genre : « *Dans ce plan, j'ai vu ceci, est-ce que c'est une référence extrêmement explicite à Sokourov ?* » En province, il est très rare que les débats commencent ainsi. Un peu par archaïsme ou par manque d'habitude du débat, on a **à Paris une cinéphilie qui est arc-boutée sur des références intellectuelles. En province, on trouve une cinéphilie un peu plus sauvage et vagabonde, plus moderne**, plus passionnante pour nous en tant que fabricants de films, parce qu'effectivement on est confronté à des gens qui ont une connaissance de l'actualité, qui nous placent, nous, dans cette actualité et qui nous aident au fond à comprendre où nous nous situons, ce qui n'est pas inintéressant comme démarche cinéphile pour nous.

Sur la question de violer le public... Il nous est arrivé de rencontrer des spectateurs qui avaient été violents. Il s'agissait de spectateurs venus dans la salle sans savoir ce qu'ils venaient voir, en particulier pour *Drôle de Félix* qui est un film sur l'homosexualité et pour *Jeanne et le garçon formidable* qui parle du sida et de la mort. Donc, des gens qui n'avaient absolument pas envie de voir ces films ce sont trouvés violents dans la salle. Ils ont commencé par se dire « *je ne suis pas très content d'avoir été violé* » et puis, finalement ils ont trouvé que ce n'était pas si désagréable. **Donc, oui, il faut violer le public ! Mais pas n'importe comment. Il a fallu qu'il y ait cette confiance construite avec la salle pour que cette violence soit acceptée par le public.** On a eu plusieurs exemples de réactions très négatives au début. Puis, grâce à la confiance faite aux salles et grâce à la discussion, ces gens ont changé d'avis. Ce sont des gens qui restent à la discussion, ceux-là toujours. Ils entendent parler les autres, ils se disent « bon d'accord ... ».

**Olivier Ducastel** : Je vais faire une intervention très courte à partir d'une anecdote qui est un peu une façon de retourner la question. Cette anecdote nous est arrivée de façon aussi claire, aussi lisible qu'une fois, mais je crois que c'est une histoire de rencontre avec un spectateur qui a été très importante dans notre parcours.

Quand on a parlé de *Jeanne et le garçon formidable* aux Rencontres cinématographiques de Digne, donc en avant-première, il y avait encore assez peu de choses qui avaient été dites

sur le film. Il avait été présenté à Berlin, mais comme vous le savez, Berlin est très peu couvert en France et les gens ne savaient pas vraiment ce qu'ils venaient voir, si ce n'est que c'était une comédie musicale. Quand la lumière s'est rallumée, on a donné la parole aux gens dans la salle. Il y a tout de suite quelqu'un qui a dit : « *Je prends la parole en tant que séropositif* ». On avait fait un ou deux débats, et ça ne s'était jamais passé comme ça avant. Ce garçon a fait quelques commentaires sur le film. Il a dit une chose par rapport au genre et au plaisir qu'il avait eu à regarder le film. Puis, surtout, il a dit qu'il avait un reproche de taille à nous faire. De son point de vue, c'était encore un film où le sida était utilisé de façon dramatique, et lui, en tant que séropositif, il n'avait pas très envie de voir ça. C'est un point de vue que je partage et que je peux comprendre. On était en 1998, il y avait eu beaucoup d'autres films sur le sida et on était au début des thérapies. Ce qu'il aimerait voir maintenant ce serait un film dans lequel il y aurait un personnage de séropositif qui serait juste séropositif. Il se trouve qu'à ce moment-là, on avait déjà le scénario de *Drôle de Félix*, et on lui a répondu : « *On essaie, on a écrit un scénario qui est effectivement un road movie dont le personnage principal est séropositif, mais ce n'est pas le sujet du film* ». Ce n'est pas cette rencontre qui nous a fait écrire le scénario, **mais cette rencontre nous a donné beaucoup d'énergie pour faire ce film**. Souvent, dans les moments difficiles, il y en a eu comme il y en a dans tous les films, on pensait à ce garçon qu'on ne connaît pas. On ne l'a pas revu quand on a présenté *Drôle de Félix* à Dignes, on l'a fait un peu pour lui, et pour d'autres aussi.

**Carole Desbarats** : C'est une très belle histoire. Il est vrai que des cinéastes se servent de ce que le public, la vie leur apporte, ce n'est pas nouveau dans la cinéphilie. En revanche, **ce qui est neuf, c'est la frontalité dans laquelle le discours a été porté**. L'Observation des différences que vous avez établie entre Paris et la province me réjouit. Quiconque a pratiqué les deux types de débat, à Paris et en province, se rend compte que le débat est très pauvre dans la capitale. Il faut cependant nuancer, car des lieux parisiens très particuliers, comme Documentaires sur Grand Ecran, ouvrent à des dimensions très riches. Certes, il y a toujours les blindages de la pudeur et les refuges les plus archaïsants derrière les références.

Vous recoupez également dans votre témoignage ce que disait Cécile et Guillaume : ce qui a peut-être disparu, ce n'est pas la question de la parole autour des films, car de toute façon on parle sur les films, la question c'est comment on parle sur les films. **Le débat de type Ciné-club a peut-être disparu au profit d'un débat plus structuré autour de la présence de quelqu'un lié au film**. Ce qui est frappant dans l'anecdote d'Olivier et Jacques, c'est ce côté très respectueux des cinéastes.

D'où la question de fond : **pourquoi la parole n'est-elle plus forcément dans l'échange, en tout cas structurée dans une salle ?** La question soulevée par Jacques Martineau sur les débats à Paris est un vrai problème. Quand on anime ce genre de rencontres, on a face à soi des gens qui ont 20-30 ans, et n'ont jamais assisté à un débat après

un film. Ils viennent vous le dire à la fin, comme l'autre soir, cette jeune fille qui avait fait Normale Sup, était très intéressée.

**Intervention de la salle. Question anonyme** : Je vais principalement m'adresser à Christian Vogels et Christophe Lamoureux. Je les connais par ailleurs et je sais que leur temps de parole est très court. Excusez-moi de vous opposer d'emblée, mais autant je peux adhérer à ce qu'a dit Christophe Lamoureux (sur le festival Premiers Plans comme étant un laboratoire du goût pour le cinéma, comme ayant un rôle éducatif socio-culturel constant même pendant les périodes hors festival), autant je suis plus réactif à ce qu'a dit Christian Vogels. Je pense notamment à son développement sur le poids de l'Enseignement privé, sur le contexte local qui déterminerait l'organisation sociale et l'écoute du Festival. Nous sommes à Angers dans un contexte particulier. Ceux qui y vivent savent qu'il y a deux universités, une université catholique de l'Ouest avec 8 000 étudiants et une université d'État avec 12 000 étudiants. On sait très bien qu'il y a des réactions parfois vives à la sortie de certains films. Si Les 400 coups programment *Je vous salue Marie* de Jean-Luc Godard ou *Amen* de Costa-Gavras, on va avoir 10 ou 20 personnes qui vont manifester pendant un ou deux jours à l'extérieur du cinéma. Mais tout cela ne détermine pas un goût angevin. Cette présentation un peu réductrice du festival Premiers Plans comme un témoignage du goût angevin me gêne. Regardez toutes les programmations des différentes éditions : le Festival balaie un large spectre de préoccupations cinéphiles. J'aimerais que vous réagissiez à cette intervention.

**Carole Desbarats** : Avant que vous ne répondiez, j'aimerais vous poser une question qu'on ne pose plus depuis longtemps, qui êtes-vous et d'où parlez-vous ?

**Réponse de la salle** : Je parle en mon nom propre. Je suis universitaire à Angers et je suis impliqué dans Ciné-fac avec Les 400 coups depuis plus de huit ans maintenant. Je suis également dans l'équipe de Premiers Plans, encore que je ne participe pas aux prises de décision quant aux choix des films, intervenants et rétrospectives.

**Christophe Lamoureux** : La question posée par la salle fait l'objet d'une confusion sur la teneur de nos propos que les experts en psychologie de la communication nommeraient « dissonance cognitive ». Pour le dire vite, disons que lorsque nous parlons de traditions catholiques de gauche, c'est moins d'institution que de culture ou de mentalité dont il s'agit. Mais je laisse Christian, acteur lui-même et analyste de ces questions développer davantage cette tradition militante autour du cinéma. Je souhaite par contre répondre au second aspect de la question posée qui portait sur les usages sociaux de la cinéphilie à Premier Plans. D'abord cette cinéphilie n'est pas monolithique dans ses formes sociales d'existence et d'expression ; elle s'organise cependant autour de cette matrice pédagogique (ou

« pédagogue ») dont je parlais tout à l'heure dans mon exposé. Prenons l'exemple des lycéens et des étudiants mais de ceux qui ne viennent pas au festival dans le cadre contraint de la sortie scolaire. Leurs parcours d'initiation au cinéma sont différents de leurs aînés mais cela dépend aussi des milieux sociaux des lieux où ils habitent. Socialement, les effets de génération se vivent et s'expérimentent de manière très diversifiée. De la même façon, la parole socialement construite sur les films et les cinéastes, les thèmes et les écritures, les histoires et les morales s'apprécient selon un spectre de jugements assez large. Effet de génération ou effet de milieu social ? Sans doute les deux à la fois mais à condition de prendre en compte les redistributions complexes sur la panoplie des goûts cinématographiques.

Dans l'inventaire des attentes et des goûts en matière de cinéma, le public jeune (mais comment borner les limites inférieures et supérieures de la tranche d'âge ?) pourrait se subdiviser en trois populations :

La première est adepte du mouvement, de l'action. Elle décerne une bonne note aux narrations qui remuent, les films où l'intrigue est palpitante, la musique accrocheuse, les gags visuels hilarants. L'écriture doit innover mais pas trop, il doit y avoir un personnage un peu *totem* auquel on peut s'identifier ou un thème qui accroche, parle à la culture de génération, surtout lorsque le thème est décliné au second degré.

À l'autre pôle des appréciations, on trouve un cinéma plus « cultivé ». Le film doit contenir un message qui fait échos aux problèmes sociaux, psychologiques, éthiques rencontrés dans la vie quotidienne. Cette vision du cinéma s'intéresse plus au sujet qu'à son traitement surtout quand le sujet traité parle de l'altérité, de l'exotisme et plus encore d'humanisme.

Entre ces deux attentes, se distingue de manière assez marquée, celle des étudiants dont le projet professionnel est lié au monde de l'image et du cinéma. Leur discours sur le cinéma est souvent de nature technique : le beau cadrage, la lumière, le son, mais aussi le jeu des acteurs (thème récurrent), la construction du scénario... C'est plus sur « le faire » que « le regarder » que porte leur intérêt pour les films et les cinéastes comme s'il fallait se projeter dans l'exercice de son futur métier, se donner l'illusion d'appartenir au « monde du cinéma ».

Il faut cependant nuancer ces effets de génération dans la configuration des regards sur les films, au moins lorsque l'on essaie de les mesurer à partir des votes du public. À Premiers Plans, tout se passe comme si les différences de générations avaient tendance à se dissiper ou plutôt à ne pas s'exprimer ouvertement. On a le sentiment que les jeunes ont finalement pour parents les adultes qui fréquentent le festival ; qu'ils partagent avec eux la même vision de ce que devrait être « *un cinéma de qualité* ».

**Christian Vogels** : Je suis très ennuyé pour répondre à cette question, parce que je me demande s'il n'y a pas une incompréhension quelque part dans ce que j'ai dit. Je ne me place pas du point de vue de la messe du dimanche matin, ni du point de vue de l'institution représentée par le magistère, les évêques locaux, la Catho... Je parle d'un substrat social et culturel qui a formé cette ville, qui a formé même l'extrême gauche. Je pourrais prendre l'exemple des gens du PSU, parce que le parti a disparu. Ses membres étaient des gens extrêmement croyants, catholiques et qui étaient au PSU en tant que catholiques. C'est une spécificité angevine. Cela a marqué les milieux politiques, religieux, culturels. Cela a marqué aussi les milieux de la formation, comme les écoles à Angers et comme le Festival. Claude-Eric Poiroux le disait hier soir : « *Un des buts du festival c'est la formation des jeunes* ». Il y a **un côté pédagogique profondément ancré dans le festival Premiers Plans qui est en fait la résurgence de ce substrat catholique**, chrétien, donc à la fois traditionnel mais pas traditionaliste, ouvert à des courants politiques très liés au MRP ou, au-delà, de centre gauche, ou même plus loin. Je pense qu'il y a une spécificité qui est une spécificité culturelle et qu'il faut la prendre comme ça. Ce n'est pas un jugement de valeur sur les chrétiens. On est ici en Anjou, dans cette situation-là, et ça a donné ce goût pour le cinéma. Tant mieux ! Puisqu'il faut le dire, disons-le, j'ai été un des fondateurs du cinéma Le Club qui est le grand père des 400 Coups et du Festival Premiers Plans. Je sais donc de quoi je parle quand je dis que ce goût pour le cinéma à Angers s'inscrit dans une tradition qui a plus de 30 ans, peut-être 40 ans, 50 ans, et qui passe par les patronages, par Peuple et culture, par l'Église, par l'École Catholique et l'École Publique. Ce n'est pas un problème d'instruction, mais un problème de culture de cette ville, de ce département, de cette région.

**Christophe Lamoureux** : Je renvoie sur ce sujet aux travaux des historiens du cinéma qui confortent les propos de Christian sur la partition des obédiences marxistes et catholiques dans l'organisation de la cinéphilie populaire dans les années d'avant guerre (voir le numéro 17, 1994, de la revue *Iris*, consacré à la place du spectateur). Un article fait état des cinémas de quartier qui se sont vidés de leurs publics ouvriers dans les années 40. Les milieux populaires ont alors été contraints de se déplacer en centre ville pour aller au cinéma. On peut regretter que la recherche historique sur la fréquentation populaire du cinéma fasse encore défaut même si mes collègues rennais avaient publié un livre magnifique sur les spectateurs américains, à l'occasion du centenaire du cinéma (voir : Francis Bordat et Michel Etcheverry : *Cent ans d'aller au cinéma, le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995* », Presses universitaires de Rennes 2, 1995)

**Olivier Ducastel** : Je suis aussi président d'Enfants de cinéma, association qui coordonne le dispositif École et cinéma. Parce que vous avez parlé d'éducation à l'image, je voudrais dire un petit mot sur les gens qui font ce travail auprès des élèves, soit en faisant partie de cette

association soit en étant les coordonnateurs. Je vais redire très vite ce qu'est le dispositif **École et cinéma**. Il s'agit de montrer des films de cinéma, dans des salles de cinéma, aux enfants des écoles, avec un travail d'encadrement préparatoire, fait par l'enseignant et qui suit le film. Par rapport à ces multiples cinéphilies et à ces multiples approches du cinéma, on a fait le reproche à ce dispositif d'être élitiste. Mais, il ne tient qu'à une volonté politique qu'il se généralise. Dans quinze ans ou vingt ans, il y aura peut-être des enfants qui auront participé au dispositif École et cinéma autour de cette table.

**Intervention de la salle. Question d'Antoine Lion<sup>7</sup>** : Si je regarde ce qui s'est passé aujourd'hui, j'observe qu'il y a eu trois temps dans la discussion. Il y a eu un temps sur le nouvel objet qu'est le DVD, mais se sont surtout les deux autres temps qui m'intéressent. Je voudrais établir des ponts entre eux. Il me semble qu'un des apports du débat que nous venons d'avoir, c'est de mettre en jeu la diversité des publics du point de vue d'une mise en culture, en histoire, en temporalité. Comment relier la question du désir évoquée ce matin, dans un premier temps, avec cette démarche de la mise en culture par des références culturelles historiques, troisième temps de la journée pour analyser la cinéphilie ?

**Carole Desbarats** : C'est une vraie question. Après avoir dit qu'on a chacun sa cinéphilie, donc qu'on est sur la base de son propre désir et de sa propre construction, on constate qu'il y a **des cinéphilies qui se côtoient**. Alors, comment parler du désir de l'autre, non pas au sens lacanien de ce matin, mais du désir que l'autre éprouve ? On se retrouve sur le latin, *metus hostium*, la peur de l'ennemi celle qu'il m'inspire ou celle qu'il ressent. Comment arriver à faire place à d'autres cinéphilies que celle à laquelle j'appartiens ? Maintenant que cette hétérogénéité a été un peu inventoriée, et certainement pas de manière exhaustive, nous pouvons revenir sur cette question du désir ?

**Emmanuel Ethis** : Je voulais dire un petit mot sur le désir. Quand on commence à faire des études sociologiques sur les publics, il est très difficile d'exprimer ce qu'est le désir. Les instances de désignation qui expliquaient comment désirer un objet, c'est une chose. Nous sommes confrontés avec les salles de cinéma à un autre type de désir : **le désir d'être ensemble dans une salle**. Quand on va dans une salle de cinéma, on le voit au théâtre aussi, on regarde derrière soi avant que le film commence pour savoir qui est dans cette salle. Et je crois que ce sentiment est important et façonne le désir qu'on a d'être là, ensemble. Être public, ce n'est pas une addition simplement de spectateurs, il y a aussi l'envie de partager un objet avec ceux qui nous entourent. Quelques fois, on a des coïncidences terribles. Comment est-ce qu'on arrive à être ensemble au cinéma ? Qu'est ce qui nous fait entrer, franchir la caisse, prendre le même billet que celui qui est à côté de vous ou que celui avec

qui vous venez ? Qui l'emporte sur l'argumentaire ?

Nous étudions des petits groupes aux caisses de cinéma. Nous entendons des gens qui arrivent avec des tas d'argumentations et qui pensent qu'ils doivent dire des choses pour convaincre les autres d'aller voir le film dont ils ont entendu parler. On sent que ces groupes se tiraillent. Après la présentation de l'argument de chacun, ils se retournent vers la caissière et demandent si tel film est bien. Et c'est la caissière qui l'emporte. Mais, c'est ça aussi la réalité d'être ensemble dans une salle de cinéma, comme c'est aussi une réalité que de se demander quel type d'argument on a quand on se rend compte que son pire ennemi aime le même film que vous, et bien qu'il l'aime forcément pour des raisons différentes, là aussi ça façonne un argumentaire du désir qui n'a pas grand chose à voir avec le désir tel qu'on peut l'entendre directement.

**Intervention de la salle. Question anonyme** : A la fin des interventions de ce matin, il est apparu que la désignation et la prescription n'étaient pas la même chose. Je m'interroge sur **le statut du spectateur comme instance de désignation ou de prescription.**

**Jacques Martineau** : Souvent des spectateurs cinéphiles, qui peuvent être des gens très engagés dans des associations cinéphiles, des ciné-clubs..., n'ont rien à dire dans les débats, mais ils restent. **Ce public n'est pas un public prescripteur**, ce qui m'a toujours paru étonnant. C'est-à-dire que dans notre cercle de cinéphilie, bien sûr les directeurs de salle sont prescripteurs et, étant prescripteurs, ils jouent aussi cette fonction de désignateur dans leur salle, nous invitant, nous classant, nous désignant les films à l'intention d'un certain type de public. Le public vient dans la salle. Mais étonnamment, ce public peut venir nous voir et nous dire : « *J'adore votre film, il va marcher !* ». On présente le film, et quinze jours après on lui dit : « *Non, il ne marchera pas. Nous avons les chiffres, manifestement il n'y a pas de bouche-à-oreille. A qui avez-vous recommandé notre film ?* », « *A personne. Je ne le recommande pas à mon ami ; à mon père non plus, il n'est pas encore prêt ; à mes collègues de travail, certainement pas* ». On est quand même devant **une cinéphilie qui est peu militante, assez refermée sur elle-même, une cinéphilie pour soi et qui se contente de la désignation faite par la salle et du fait d'avoir participé à un débat et d'avoir aimé, mais pour soi.**

Du coup, comment fait-on cohabiter les cinéphilies ? Comment comprend-on la cinéphilie de l'autre ? Comment l'accepte-t-on ? Le problème c'est que cette cinéphilie particulière n'a même pas conscience des nécessités de sa propre expansion. Elle est très ignorante des mécanismes du marché, et ne pense pas que **sa fonction de prescription est essentielle**, ne serait-ce que pour elle-même, parce qu'on se retrouve avec des gens qui nous disent : « *Votre dernier film n'est resté une semaine à l'affiche* ». Je leur dis : « *Etes-vous allés le voir dans la première semaine ? Vous avez eu tort, vous devriez savoir et comprendre que la cinéphilie, c'est aussi quelque chose de militant, c'est-à-dire que si on veut que vive un certain type de salles, de cinémas, il faut y aller, pratiquer, prescrire.* » On a certains amis qui le font, qui font de

---

<sup>7</sup> Membre du Collectif d'experts



l'intimidation mais je trouve que ce n'est pas très courant dans cette cinéphilie, qui n'est pas très ciné-club.

**Christophe Lamoureux** : Un dernier mot sur ce qui a été dit à propos de « la parole cinéphilique » pour réhabiliter **les spectateurs muets** ou ceux à qui on ne donne jamais la parole ou qui ne souhaitent pas la prendre dans les cénacles de la cinéphilie. On sait depuis Bourdieu « ce que parler veut dire » et peut-être qu'ailleurs, l'on parle du cinéma autrement, dans l'entre soi de la vie familiale ou de l'intimité domestique. Les taciturnes et les solitaires des salles de cinéma ne sont pas des idiots culturels ; ils revendiquent simplement l'existence d'une cinéphilie discrète et clandestine qui s'accomplit dans le plaisir d'être là et de regarder avec les autres, le film sur l'écran. Il s'agit d'une cinéphilie de l'immédiat, intime et privatisée comme celle du collectionneur ou de l'encylopédiste. C'est une forme de culture de cinéma qui je crois, a ses adeptes tout comme celle des amateurs de spectacle. La fonction sociale du cinéma s'accomplit aussi dans la sphère du divertissement au sens où l'entendait Pascal : *« détourner de ce qui occupe et distraire en recréant ».*

**Intervention de la salle. Question anonyme** : Je me souviens de la cinéphilie privée. Je suis cinéphile depuis au moins 40 ans, et je me souviens de la grande époque Bergman. J'avais un ami qui n'allait jamais voir d'autre film, ce qui est pour moi la cinéphilie intime. Je voudrais revenir sur la Fémis, lorsque Carole Desbarats parlait d'un effacement de la culture unique de référence et lorsque Stéphane Libs a parlé de la disparition du front commun du cinéma. Du temps de l'Idhec, le premier jour où Henri Agel a accueilli ses élèves, au tableau noir, il a mis une barre. Il a marqué à droite Mizoguchi, Lang, Renoir, Ford et à gauche il en a mis d'autres. Il a mis à gauche, les bons et à droite, les mauvais. Malgré cette dispersion des références communes, **on a besoin sinon de prescripteurs, du moins de passeurs** et pour ça, je voudrais dire à nos amis, par expérience, que **les débats sont absolument essentiels dans les ciné-clubs.**

**Carole Desbarats** : Non, lorsque j'ai discuté avec mes élèves, ils m'ont demandé de passer des films mais sans parole après. C'est vrai, j'ai été choquée, mais je me suis dit également que leur cinéphilie, c'était leur espace de liberté, qui correspond à un désir qui est le leur et qu'ils traitent avec beaucoup de lucidité. C'est là qu'il faut faire un effort pour admettre que leur rapport au cinéma n'est pas le même. **Nous avons goûté les forces de ce type de débat, ils trouvent peut-être ces forces ailleurs et autrement. La difficulté est de rester ouvert.**

**Cécile Brettnacher** : Il n'y a pas de débat dans la salle de manière institutionnelle. Après, ça ne veut pas dire que les élèves entre eux ils ne parlent pas des films. Le lendemain, on rencontre les élèves qui viennent nous voir pour qu'on leur raconte le film qu'ils ont raté...

**Carole Desbarats** : Ce matin, Antoine Lion soulignait dans son intervention la nécessité d'apprendre à respecter le désir des autres, c'est-à-dire des cinéphilies qui peuvent nous choquer. Il y a des moments où on s'interroge sur ces gens qui collectionnent les noms des chorégraphes d'Asie du sud-est, de ceux de *Matrix* etc. Il y a des moments où on se dit que le cinéma c'est peut être autre chose... Il y a une distance à apprendre pour justement faire avancer cette question du cinéma ou de la diffusion du cinéma.

**Intervention de la salle. Question de Françoise Calvez<sup>8</sup> (Directrice du CRAC de Valence jusqu'en 2002)** : On oppose d'un côté les prescripteurs et de l'autre les publics. Or, par expérience personnelle, je peux dire que cela ne se passe pas comme ça ! Lorsque vous travaillez sur un terrain pendant longtemps, dans un travail quotidien, vous avez un lien fort qui se tisse, et l'instance de désignation peut devenir elle-même le spectateur et le spectateur peut devenir instance de désignation. À chaque fois qu'on me demandait pourquoi je travaillais pour le grand public, je répondais que je ne travaillais pas pour quelqu'un, mais avec des gens, et qu'avec tous les gens qui travaillaient dans une direction large. Je veux bien défendre un film, mais ce n'est pas un film que je veux défendre, c'est une programmation globale dans laquelle chaque film est en mouvement, en chaîne par rapport aux autres. **Le directeur de la salle, quel qu'il soit, est le premier spectateur.** Après, il est confronté à tous ses doutes, à sa passion parce qu'il a choisi une direction de travail. **Il a choisi de défendre des choses mais pas pour dire que les autres étaient mauvaises, mais pour dire : voilà ce que je veux défendre** et je le défendrai coûte que coûte. C'est un travail commun qui se pose et s'il y a des différences qui se posent entre Paris et la province, c'est qu'en province, on peut faire ce travail, on est lié à un terrain.

**Christian Vogels** : Je suis tout à fait d'accord. Finalement ce que vous venez de dire est valable pour tous les champs de l'art. A partir du mouvement où vous avez un processus de création, ça ne peut fonctionner que s'il y a une réception immédiate, très rapide par le créateur de son travail par ceux qui l'entourent.

**Carole Desbarats** : Je voudrais dire deux mots de conclusion avant de laisser la véritable conclusion à Geneviève Troussier.

J'essaie de répondre à la question d'Antoine Lion sur le lien entre la première et la dernière table ronde, la deuxième (celle du DVD) ayant une autonomie dans laquelle on a fait un état des lieux qui permettait d'avancer. Je suis arrivée au départ avec la question de l'hétérogénéité et je repars avec **confirmation qu'il y a parcellisation, atomisation des**

---

<sup>8</sup> Membre du Collectif d'experts

**cinéphilies, de manière très aiguë actuellement.** Je ne porte pas de jugement de valeur, mais je pense ça doit être un objet de travail pour comprendre ce que sont les « nouveaux regards cinéphiles ». Intégrer cette donnée de la fragmentation me paraît essentiel.

J'étais venue également avec une question sur la parole et je suis très ébranlée par ce que Christophe Lamoureux disait sur des cinéphiles silencieux. On peut se dire que parfois c'est une parole personnelle, intérieure, **il y a toujours du « logos »**. Le statut du discours qui accompagne le film est en évolution, et c'est une question qui reste à explorer.

Revenons maintenant à ce qui s'est dit ce matin sur la différence entre l'instance de désignation et la prescription. **Il y a un côté très comminatoire de la prescription là où l'instance de désignation fait une proposition.** Je pense que l'on peut situer le GNCR du côté de l'instance de désignation, qui joue sur l'ouverture et non sur la culpabilisation du fait d'intimer des goûts.

Dans ces questions de cinéphilie, il y a les questions **d'engagement**. Ce n'est pas un hasard si beaucoup des personnes qui sont restées à la fin de cette journée avec nous sont des personnes qui, d'une manière ou d'une autre, sont engagées dans la pédagogie du cinéma, il y en a au moins les deux tiers de la salle ! Il y a notamment des enseignants, des exploitants de salles et des dirigeants du CNC qui ont la responsabilité de nous aider à cette tâche. Le lien, entre instances de désignation et des instances de prescription d'un côté et ce qu'on peut faire avec les publics de l'autre, trouve peut-être sa réalité dans cette question de **l'éducation au cinéma**.

Je vais maintenant donner la parole à Geneviève Troussier pour clore cette journée.

**Geneviève Troussier :** Je tiens à vous remercier avec beaucoup de sincérité et beaucoup de conviction. Je remercie particulièrement tous les intervenants qui ont consacré cette journée, je trouve que chacun a joué le jeu de façon extrêmement intéressante à un très haut niveau d'engagement personnel, puisque qu'on parle d'engagement et que ce vocabulaire me convient complètement. A aucun moment je n'ai senti dans les interventions des uns et des autres qu'il était question de parler pour défendre un pré carré. C'est toujours un peu ce qui nous menace tous dans nos interventions et ça, je ne l'ai senti à aucun moment et je vous en remercie. Cette distanciation fait partie de la qualité de cette journée.

J'espère que nous continuerons à garder des liens forts ensemble et que c'est une histoire qui commence. Nous n'avions pas la prétention d'apporter des solutions, mais simplement d'ouvrir le débat.

Je remercie le CNC qui financièrement bien sûr nous a permis d'organiser cette journée et dont la présence toute la journée montre combien il a été attentif aux propos tenus. Je tiens à remercier le Festival Premiers Plans et toute son équipe. C'est un bonheur de travailler dans ce festival, on ne les voit pas, mais ils sont toujours là.

J'espère que cette question va continuer à être creusée par les uns et les autres, chacun là où il est et que nous nous retrouverons pour avancer ensemble dans cette réflexion.

## Liste des membres du collectif d'experts du GNCR

Monique BARBAROUX	Directrice générale adjointe du CNC
Alain BERGALA	Universitaire, Réalisateur, Essayiste
Bertrand BONELLO	Réalisateur
Marie-Claude BOUTRY BÉNARD	Enseignante, Critique
Nicole BRENEZ	Universitaire
Françoise CALVEZ	Directrice du CRAC de Valence jusqu'en 2002
Jean-Louis COMOLLI	Réalisateur
Richard COPANS	Producteur - Les Films d'ici
Antoine DE BAECQUE	Journaliste - <i>Libération</i>
Freddy DENAËS	Distributeur - POM FILMS
Carole DESBARATS	Directrice des études de l'ENSMIS
Francis DESBARATS	Enseignant
Ginette DISLAIRE	Exploitante à L
'Eden / Le Volcan	
Jean DOUCHET	Critique
Jean-Bernard EMERY	Attaché de presse
Françoise ETCHEGARAY	Productrice
Emmanuel FINKIEL	Réalisateur
Jean-Michel FRODON	Directeur de la Publication - <i>Les Cahiers du cinéma</i>
Denis GHEERBRANT	Réalisateur
Stéphane GOUDET	Critique, Exploitant
Romain GOUPIL	Réalisateur
Alain GUIRAUDIE	Réalisateur
Serge KAGANSKI	Rédacteur en chef adjoint (cinéma) - <i>Les Inrockuptibles</i>
Jacques KERMABON	Rédacteur en Chef - <i>Bref</i>
David KESSLER	Directeur général du CNC
Laura KOEPEL	Exploitante
André-Sylvain LABARTHE	Réalisateur, Critique, Producteur
Éric LACASCADE	Metteur en scène au CDN - Square du Théâtre à Caen
Hervé LE ROUX	Réalisateur
Patrick LEBOUTTE	Rédacteur en chef - L'image, le monde
Antoine LION	Prieur au Couvent des Dominicains de Nice
Jean-René MARCHAND	Inspecteur général de l'administration des affaires
culturelles	
	Ministère de la Culture et de la Communication
Marie-José MONDZAIN	Philosophe
Dominique PAÏNI	Directeur du Département du développement culturel Centre national d'art et culture Georges Pompidou
Claude-Eric POIROUX	Directeur artistique du Festival Premiers Plans d'Angers
Jean-Claude POLACK	Psychiatre - Collectif 125
Fabrice REVAULT-D'ALLONES	Universitaire, Essayiste
Valentine ROULET	Chef de service de la Création à la Direction de la création des territoires et du public du CNC
Karine SAPORTA	Chorégraphe au Centre chorégraphique national de Caen
Claire SIMON	Réalisatrice
Pascal THOMAS	Réalisateur, Président de la SRF
Pierre TRIDIVIC	Réalisateur
Marc VOINCHET	Journaliste - France Culture